الآداب

مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر

ص.ب : ٤١٢٣ بيروت ــ تلفون : ٢٣٢٨٣٢

AL-ADAB : Revue mensuelle culturelle

Beyrouth - Liban

B. P. : 4123 - Tél. : 232832

صاحبها ومديرها المسؤول

الدكتور سهيل إدريس

Propriétaire - Directeur

SOUHEIL IDRISS

سكرتيرة التحرير

عايدة مطرجي إدريس

Secrétaire de rédaction

AIDA M. IDRISS

*

الادارة

شارع سوريا ــ بناية درويش

الاشتراكات

في لبنان : ١٢ ليرة ■ في سوريا ١٥ ليرة
في الخارج : جنيهان استرلينيان او ستة دولارات
في أميركا : ١٠ دولارات ■ في الارجنتين ١٥٠٠ ريالا
الاشتراكات الرسمية : ٢٥ ليرة لبنانية او ما يعادلها

تدفع قيمة الاشتراك مقدما
حوالة مصرفية او بريدية

الإعلانات

يتفق بشأنها مع الادارة

العدد السابع ــ تموز (يوليه) ١٩٦٦ ــ السنة ١٤

أدب المقاومة في فلسطين المحتلة

بقلم غسان كنفاني

حين وقعت كارثة فلسطين عام ١٩٤٨ لم تخلف تغييرا جذريا في المجتمع العربي هناك من حيث العدد فقط ، ولكنها احدثت ايضا هزة جوهرية في التركيب الاجتماعي لعرب فلسطين المحتلة .

فاكثر من ثلاثة ارباع الـ ٢٠٠ الف عربي (١) الذين بقوا يومذاك في فلسطين بعد الاحتلال الصهيوني كانوا من سكان القرى . اما سكان المدن فقد هجرت الغالبية الساحقة منهم فلسطين ابان حرب الـ ١٩٤٨ او بعدها بقليل ، واحدث هذا الواقع اهتزازا صاخبا في جوهر المجتمع العربي هناك ، ذلك ان المدن لم تكن فقط مركز القيادة السياسية ولكن ايضا ، كما في معظم الاحوال ، مركز القيادة الفكرية الاساسي .

وهكذا فحين احكم الاغتصاب الاسرائيلي طوق الحكم العسكري والحصار والقوانين القمعية على التجمعات العربية في الريف، خصوصا في الجليل والمثلث والنقب ، كان الجو مهيأ له تماما ليس لتحقيق عملية كبح خطيرة لاي تيار سياسي او ادبي ينبثق من هناك فقط ، ولكن ايضا لزرع بذور في تلك التربة البكر لتيارات مشبوهة تدخل ضمن الحياة الصهيونية الادبية والسياسية في الارض المحتلة .

قبل كارثة ١٩٤٨ كان الادب العربي في فلسطين يشكل رافدا له قيمته في ذلك التيار الذي شغل النصف الاول من هذا القرن متخذا من القاهرة بالذات مركزا لانطلاقه ولانصبابه ، متأثرا بالاقلام المصرية واللبنانية والسورية التي كانت في ذلك الحين رائدة ثورية لمرحلة جديدة خاضها الادب العربي بعد نوم طويل ــ وحتى الادباء الفلسطينيون البارزون ظلوا لفترة طويلة يدينون بشهرتهم الى العواصم العربية التي كانت تفتح لهم صدورها وتتبناهم . لقد اسهمت عوامل كثيرة ليس هنا مجال تعدادها في حرمان فلسطين ادبيا من المركز الذي كانت تتمتع به سياسيا، ورغم ذلك فقد حقق الادب العربي هناك ، والذي ثبت فيما بعد انه كان رائدا قوميا من الطراز الاول ، ازدهاره اللائق .

وبعد النكبة لعبت الطلائع الفلسطينية المثقفة دورا بارزا في منافيها ونجحت رغم كل ما يقال في وضع اسس عريضة ، وفي وقت قصير نسبيا ، لادب عربي يمكن وصفه بادب المنفى اكثر مما ينطبق عليه وصف الادب الفلسطيني او ادب اللجوء ، وكان الشعر بالذات هو الرائد في هذا المجال ، وخلال سنوات المنفى الماضية حدث تطور نوعي بارز في طبيعة ذلك الادب ، فبعد النكبة مباشرة ، كما هو متوقع ، خيم الصمت اولا كانما هو نتيجة الذهول ، ثم انفجر شعر حماسي صاخب كانه يتجاوب مع الضمير الشعبي الذي ، اذ صحا من الذهول ، لجأ الى عدم التصديق . ولكن هذا الادب الذي كان يكتب في المنفى لم يكن يخضع لهذا النوع من التأثر فقط ــ نعني التأثر بالضمير الشعبي ــ ولكنه كان يخضع ايضا للتيارات الادبية العربية والاجنبية التي كانت تفعل فعلها العميق والسريع في طبيعة حياتنا الادبية ــ ونتيجة لهذا التأثر المزدوج خضع ادب المنفى لتغير نوعي ، في المضمون والشكل : فرضت التيارات الحديثة شخصيتها على التكنيك الادبي ، وفرضت

(١) عدد العرب الان في الارض المحتلة رسميا ٢٦٢ الف عربي ــ اي حوالي ١١ بالمئة من مجموع السكان.

المرحلة التي اجتازها الضمير الشعبي نفسها على المضمون : فبعد الشعر الحماسي الصاخب الذي شهدته أوائل الخمسينات حطم شعراء المنفى – على الاخص – العمود التقليدي من حيث الشكل ، وغادروا الحماس الذي وجدوا فيه ، لمرحلة من المراحل ، تكذيبا شخصيا للكارثة الى نوع فريد من الحزن العميق .

ودور الشعر الشعبي في حياة فلسطين منذ العشرينات دور بارز جدا . والواقع ان الفلسطينيين هم الذين نقلوا الى منافيهم الاهازيج والسحجات التي لا تكاد تخلو منها مظاهرة وطنية الان في المشرق العربي ، وقليل من الفلسطينيين من لا يعرف تلك القصيدة الشعبية النادرة التي خلفها لنا مناضل فلسطيني مجهول شنق في ١٩٣٦ والتي ما لبثت ان اضحت صلاة فلسطينية في طول الارياف وعرضها .

كان ذلك المناضل ينتظر تنفيذ قرار الشنق في الصباح حين كتب:

يا ليل ، خلي الاسير تا يكمل نواحو
راح يفيق الفجر ويرفرف جناحو
تا يتمرجح المشنوق في هبة رياحو
شمل الحبايب ضاع وتكسروا قداحو

***

يا ليل وقف تاقضي كل حسراتي
يمكن نسيت مين انا
ونسيت آهاتي
يا حيف ! كيف انقضت بيديك ساعاتي ؟

***

لا تظن دمعي خوف ، دمعي على وطاني
وعاكمشة زغاليل بالبيت جوعاني
مين راح يطعمها بعدي ؟
واخواني تنين قبلي شباب عالمشنقة راحو ؟

***

وبكرة مرتي كيف راح تقضي نهارها ؟
ويلها علي او ويلها على صغارها !
يا ريتني خليت في ايدها سوارها
يوم الدعتني الحرب تا اشتري سلاحها !

***

وقد ظل الادب الشعبي بعد سقوط فلسطين عام ١٩٤٨ هو المكان الذي عبر فيه الشعب المغلوب على امره عن اشواقه . ويبدو انه حين كانت تتحول الاعراس في الجليل الى مظاهرات عنف تندفع من تحت لسان القوالين والشعراء الشعبيين لم يكن بوسع سلطات الاحتلال الصهيوني الا ان تفتح النار على المتظاهرين ، وقد اضطرت هذه السلطات فيما بعد الى تقديم عدد كبير من القوالين الى الحاكم العسكري ، وان تضع رقابة صارمة على تحركاتهم ..

ورغم ذلك فان الكلمة تفعل اكثر من فعل النار وتستطيع ان تخترق حصارها ، ففي ايار ١٩٥٨ اشتبك متظاهرون عرب في الناصرة مع شرطة العدو ، وتطور الاشتباك الى سقوط قتلى ، ولكن المتظاهرين الذين كانوا يشدون اكتافهم الى بعضها اندفعوا نحو صفوف الشرطة فمزقوها ودحرجوها على الطريق ، ومنذ ذلك تفتحت في الجليل ازهار اهزوجة جديدة :

.. والناصرة ركن الجليل فيك البوليس مدحولي
ارض العروبة تحررت دايان شيل وارحل
اخواننا في بور سعيد الهم تاريخ مسجلي
لو وقعت سابع سما عن ارضنا ما بنرحل

ويتجاوب الشعر الشعبي في الارض المحتلة – كما يحدث للشعر الفصيح كما سنرى – تجاوبا مذهلا مع الاوضاع والحركات العربية . فالابيات التي تاتي وراء الاهزوجة التي ذكرناها ، حين يتغير اللحن الجماعي ، تقول :

بن بللا اكبر زعيم كرسي التحرر اعتلي
يا غرب شو نابك ملعدوان غير الفل والبهدله

وحين صدرت اوامر موشيه دايان ، الذي كان انذاك وزيرا للزراعة، بمصادرة خمسة الاف دونم من الاراضي العربية في قرى نحف والبعنة ودير الاسد ، في منطقة اسمها الشاغور ، كانت اهزوجة اخرى تقود الصدام الدموي الذي حدث يومذاك :

نادى المنادي في الجليل ارض العروبة للعرب
شاغورنا مالك مثيل وترابك اغلى من الذهب
وبوحدة رجال الشاغور امر المصادرة انشطب
دايان امرك مستحيل بالوحدة راح ينشطب

وتاتي ، من ثم ، السحجة التقليدية :

هبت النار والبارود غنى
تسلم لينا يا بو خالد
يا حامي ظعنا
هبت النار من عكا للطيرة
تسلم لينا يا بو خالد
يا حامي هالديرة

ويتغير اللحن :

شديتلك جدعيتين بالكون منصوبة
جدعية تسبق هبوب الريح لو جاها
تسلم لينا يا بو خالد يا حامي العروبة
لو تسمع رج الزغاليط
نوبة على نوبة

***

ويمضي الشعر الشعبي الى ابعد من ذلك فيلوك في سخرية امريرة ، جارحة حتى العظم ، سمعة الخونة الذين يتعاملون مع العدو ، ويجعل منهم مثلا من امثلة الانحراف الوطني يخشون ، بعده ، المضي وحدهم في الاوساط العربية .

فمن الخونة الذين خاضوا مع اشكول الانتخابات في قائمة اعطيت اسم « المعراخ » تردد القرى العربية في الجليل والمثلث :

اما اتفرج يا سلام عالعجايب والتمام
شوفو فرسان المراخ داخوا ومعلمهم داخ
شوفو سيف وشوفو دياب اخشاب بشكل النواب
مع جبر وعوض ونخله وسليم وباقي الشلة
كل من يستثنى سيدو اشكول تيحرك ايدو
اما شوفو يا اخوان عجايب تالي الزمان
زلم تجمع لهموم مع الظالم عالمظلوم
لازم نصفع على طول كراكوزات ليفي اشكول !

ان الشعر الشعبي في الارض المحتلة لم يكف ابدا عن القيام بدوره في المقاومة ، مستعملا كافة الوسائل التي يستطيع الذكاء الشعبي تجنيدها ليجعل منها سلاحا وقت الحاجة . وكثير من عرب الارض المحتلة يعتقدون ان مصرع الشاعر الشعبي المعروف باسم حميِّد في ام الفحم في اواسط الخمسينات ، وهو على رأس تجمع ، كان محاولة للوقوف في وجه الاف المواويل والعتابا والميجانا التي كان يزرعها في طول الجليل وعرضه ضد الاغتصاب وحكم الاغتصاب .

ولكن اذا كان الشعر الشعبي يفرخ في البراري والبيوت والاعراس والمآتم ، ويكون في غالب الاحيان انتاجا جماعيا يتطور كلما انتقل من لسان الى اخر ، ويشكل ظاهرة ليس بالوسع مهما اعتمدت وسائل الارهاب والبطش وقفها ، وليس من الممكن العودة بها الى مصدر واحد ليحل به العقاب ويفرض عليه السكوت – اذا كان الحال هكذا مع الشعر الشعبي فانه ليس كذلك مع الانتاج الادبي الفصيح .

لقد ذكرنا فيما سبق الوسائل العديدة التي يعتمدها العدو للوقوف في وجه اية محاولة للتعبير ، عن طريق الانتاج الادبي ، عن حقيقة مشاعر عرب الارض المحتلة ومطالبهم .

وما دام بوسع العدو التحكم في نوع الكتب العربية التي ترغب

المؤسسات الخاصة في اعادة طبعها داخل الارض المحتلة فانه ، بالطبع، يستطيع ان يفرض مستوى معينا من الانتاج ، ومضمونا معينا ايضا .

وهذا الطوق الفولاذي الذي تضربه سلطات الاغتصاب حول الثقافة العربية لا يقتصر على اغراق النهم العربي للقراءة في ركام من الكتب الرخيصة والتافهة ، ومراقبة الانتاج الادبي العربي رقابة صارمة فقط ولكن ايضا في محاولة الحيلولة دون نشوء جيل عربي مثقف يكون نواة لانفتاح اوسع على الافاق الفنية المعاصرة .

فعدد (١) الطلاب العرب الثانويين في الارض المحتلة هو حوالي ٣ بالمئة من مجموع الطلاب اليهود ، فيما تقارب نسبة العرب الذين هم في اعمار الدراسة الثانوية بالنسبة للطلاب اليهود ١٢ بالمئة على الاقل .

ويوجد مئة طالب عربي فقط في المعاهد العليا بالارض المحتلة، اي اقل من واحد بالمئة من مجموع الطلبة اليهود بينما كان ينبغي — اذا تحدثنا بالارقام — ان يكونوا ١٢ بالمئة .

ورغم ذلك فالمشكلة هنا اكثر تعقيدا : فالمدارس الابتدائية العربية مرغمة على اعطاء برامج دون مستوى المدارس الابتدائية اليهودية، وهذا وحده يحول دون عدد كبير من الطلاب العرب ودون ان يتابعوا دراساتهم الثانوية .

وحتى في المدارس الثانوية يتلقى العرب دروسا في اللغات الاجنبية دون المستوى المطلوب ، الامر الذي يؤدي الى عجز الكثيرين منهم عن النجاح في الشهادة الثانوية ، وعجز اولئك الذين ينجحون عن اكمال دراساتهم العالية .

وقد اثبتت احصاءات رسمية ان غالبية الطلاب العرب يغادرون مدارسهم بين الرابعة عشرة والخامسة عشرة من اعمارهم للعمل على كسب اللقمة ، وان ٩٠ بالمئة من الطلاب العرب الذين يدخلون المرحلة الدراسية الثانوية يغادرونها الى العمل وليس الى اكمال الدراسة .

ان عشرة بالمئة فقط من مجموع الطلاب العرب ينجحون كل سنة في الشهادة الثانوية ، واولئك الذين يستطيع وضعهم الاقتصادي والاجتماعي تأهيلهم لدخول الجامعة يتعرضون الى سلسلة من الشروط تمنعهم من الدراسة في كليات معينة — اما الكليات المخصصة للدراسات الادبية الشرقية فهي تعاني من نقص فادح في المؤهلات ، وهو نقص متعمد .

وبعد تخرج هذه القلة القليلة فانها تتعرض لسلسلة اخرى من الاضطهادات السياسية والادارية ومحاولات مستمرة لتحطيم معنوياتها ومؤهلاتها ، وغالبا ما تكون البطالة هي المصير ، او التوظيف ، في احسن الحالات ، في مجالات غير مجالات اختصاص المتخرج .

ولقد ادى هذا الوضع الى تحطيم مستمر لكل الاجيال الثقافية العربية التي كانت على وشك لعب دورها الرائد ، وكانت نوعية الثقافة العربية المفروضة على السوق العربية تعمل ، من جهتها ، في تحطيم المستوى الثقافي العربي من ناحية اخرى .

ان الوضع الثقافي العربي في الارض المحتلة يخضع دائما لمحاولات يهودية مستمرة لجر المثقفين العرب الى داخل الدائرة الصهيونية — ولا يهم السلطات الاسرائيلية ان ينتسب المثقف العربي الى المعارضين الصهاينة او الى الموالين الصهاينة ما دام يصدر عن قاعدة غير الشخصية العربية .

وفي سبيل ذلك فهي تسمح للصحف ان تصدر بالعربية ، اذا كانت ترتبط بمؤسسة صهيونية ، وتسمح للكتب الصادرة في العواصم العربية ان يعاد طبعها في الارض المحتلة اذا لم تكن تتعامل مع مسألة القومية العربية .

واكثر من ذلك فهي تشجع اليهود القادمين من البلاد العربية على نشر انتاجهم بالعربية زيادة في التشويش ، وليس من قبيل الصدفة ان تكون ثلاث من الصحف الست عشرة التي تصدر بالعربية في الارض المحتلة انما يحررها ويصدرها يهود قدموا الى اسرائيل من البلاد العربية ، كما انه ليس من قبيل الصدفة ان تكون اول رواية عربية طبعت في اسرائيل هي رواية ابراهيم موسى ابراهيم، اليهودي العراقي.

اذن يوجد في الارض المحتلة ١٦ صحيفة تصدر بالعربية ،واحدة منها يومية (وهي للحكومة) وثمان اسبوعية ، وسبع شهرية ، كلها على الاطلاق تتبع الاحزاب الاسرائيلية الصهيونية وتعبر — داخل الدائرة الصهيونية — عن وجهة نظر موالية او معارضة .

وتقدر السلطات الاسرائيلية عدد الذين يكتبون بالعربية ، من شعراء وكتاب ، في الارض المحتلة ٢٨ شاعرا وكاتبا بينهم ٨ من اليهود الشرقيين .

ولكن الذي صدر وطبع من الكتب العربية في الارض المحتلة بعد ١٩٤٨ لا يتعدى خمسة عشر ديوانا شعريا وحوالي خمس روايات ، لا داعي للحكم هنا على اكثرها — ما دامت قد حصلت قبل ذهابها للسوق على اذن الرقيب .

في السنوات الاولى لقيام اسرائيل لم ينشر سوى شعر غرامي ، لم يلاق اي تجاوب مع الجمهور وظل كاسدا : كانت ثمة محاولة منذ البدء لتحويل الانظار الى هذا النوع من الشعر ، ومعظم الذي نشر كان ركيكا وتافها شكلا ومضمونا ، ولكن قدوم عام ١٩٥٢ بثورة تموز المصرية احدث الهزة المرتقبة .

وبعد ١٩٥٢ فوجئت الصحف اليهودية التي اعتبرت ان ثلاث سنوات من الشعر الغرامي قد اثبتت شيئا ، بتغير نوعي حاسم في الرسائل التي بدأت تتلقاها بعد ان اعلنت استعدادها لنشر اي انتاج شعري لعرب الارض المحتلة .

واتخذت الصحف اليهودية قرارا بعدم نشر هذا الانتاج القومي فلجأ العرب الى اقامة امسيات شعرية في القرى كانت تنقلب دائما الى مظاهرات وطنية بسبب شدة الاقبال والحماس ، وبعد ان سيق معظم الشعراء العرب الذين شاركوا في هذه الامسيات مرات عديدة الى حكام فراهم العسكريين للاستجواب صدر قرار بمنع اقامة مثل هذه الامسيات، وهو اغرب قرار يمكن ان يتخذه نظام من الانظمة .

***

على ان هذا القرار لم يكن ليستطيع ايقاف الاندفاعة التي انتظرت خمس سنوات لتنطلق .

ان الذي حدث داخل الارض المحتلة لم يكن في الواقع الا الوجه الاخر لما حدث بين شعراء المنفى الفلسطينيين : ففي حوالي تلك الفترة كان شعر المنفى قد بدأ يتحول ، بالتدريج ، من الحماس الصاخب الى الحماس الحزين ولكن الاكثر املا .. كانت مرحلة « عدم التصديق » قد انتهت نهاية مريرة حين صار الواقع اكبر حجما من ان يغطى

— التتمة على الصفحة ٦٥ —

(١) الاحصاءات رسمية وتخص عام ١٩٦٥ .

كتاب «الايديولوجية الانقلابية»
والحركة العربية الثورية

بقلم سلمى الخضراء الجيوسي

« ويل لنا ان لم ندرك منطق التاريخ الذي يسود هذه المرحلة ... ويل لنا ، ثم ويل لنا ان لم نع منطق الديالكتيك الثوري الذي تنكشف عنه المرحلة التاريخية التي نمر بها » .

نديم البيطار – من رسالة خاصة

عندما يقف المرء ازاء كتاب « الايديولوجية الانقلابية » يشعر اولا بالغربة . فالكتاب ضخم وغني – انه مقارنة دينامية هائلة بين مناحي التجربة الانسانية التاريخية ، بل بين تجارب كثيرة كبرى قام بها الانسان عبر القرون . ثم بعد ان يتمالك القارىء الجرأة على التوغل ، مستنجدا بقوى نفسه ، بكبريائه ، وثقافته ، ورفضه ان يعود مدحورا يصبح هو شيئا فشيئا ، جزءا من الكتاب ، يتنفس به ويعيش حيساته وثورته وكلماته الجديدة . وما ان ينهيه حتى يكون الطرفان ، القارىء والكتاب ، قد امتلك الواحد منهما الاخر . هذا ما حدث معي ، ولكنه حدث مع عدد كبير من أصدقائي ممن قرأوا الكتاب ... السر هو انه يفسر جميع تشوفات الانسان في هذه الارض ويعين له معالم ينطلق منها الى جميع الافاق التي تهمه . فحتى في الفن وجدت ان المنطق التاريخي الذي يتحدث عنه قادر على ان يمنح العمل الفني ، لا سيما الرواية ، معنى وعمقا وغاية ، وان يضفي عليه حيوية لا تضاهى .

لقد اعطيت في مقال سابق لي صورة خاطفة عن الفكرة الاساسية التي يقوم عليها الكتاب وفسرت اهميتها . وتتلخص هذه الفكرة في الكشف عن القانون الايديولوجي الانقلابي الذي يسود جميع التجارب الايديولوجية الثورية التي تعبر عن مراحل انتقالية كبرى في التاريخ والتي تنتقل بالانسان من مجتمع تقليدي رجعي مهلهل الى مجتمع جديد ينقضه من الجذور وخصوصا في قواعده العقائدية التي كان يعتمدها كأسلوب في الحياة . الدكتور نديم البيطار حاول ان يصف ويحلل التركيب الايديولوجي العام الذي يعيد ذاته في جميع الايديولوجيات التاريخية .

اما هذا المقال فهو محاولة للتعرض قليلا لعلاقة ذلك بالحركات العربية القومية المعاصرة . ان الكتاب يتركز حول القانون الايديولوجي العام ولا يوفر للحركة العربية القومية ايديولوجية معينة تعتمدها . انه يصف ويحلل لها ذلك القانون ولكنه لا يعين لها المضمون الايديولوجي الذي يمكن ان تعتمده في حشو ذلك الشكل او القانون . هذه الناحية استوقفت نظر بعض الثوريين العرب الذين يتلهفون الى ايديولوجية محددة ويعانون شوقا ملحا الى مضمون ايديولوجي معين يعتمدونه .

وازاء هذا الموقف أراني مسوقة الى محاولة ايضاح المشكلة وتحديد العلاقة بين الكتاب وآرائه وبين الايديولوجية العربية الانقلابية التي تستطيع ان تجتاز بالامة العربية هذه المرحلة الى مرحلة التجدد الشامل . ولعل أفضل وسيلة اتبعها هنا هي أن أعرض ، بايجاز شديد ، بعض ما ذكره المؤلف في مواقع متعددة من الكتاب عن تلك العلاقة ، وعن أهمية الدراسة العامة التي يوفرها الكتاب للحركة العربية الثورية .

ان الكشف عن قانون ايديولوجي انقلابي عام يسود جميع التجارب الايديولوجية الثورية في مراحل التاريخ الانتقالية يساعدنا نحن ، الذين نمر انفسنا في مرحلة مماثلة من هذه المراحل الانتقالية في التاريخ ، ان نقيس مدى الدينامية التي تتسم بها مرحلتنا نحن وان نحاول مواجهة انجازاتنا العقائدية الثورية مواجهة واقعية بمقارنتها مع الايديولوجيات الانقلابية الاخرى التي غيرت معالم الحياة في أمة او في اخرى . ولعل قارىء الكتاب سيخرج بنتيجة حتمية هي ان المرحلة العربية الانتقالية الحالية ، اذ نراها على ضوء مراحل مماثلة في تاريخ البشرية ، ستجد نفسها مضطرة الى التعبير عن ذاتها ، شاءت أم أبت ، متخذة مشكلا ايديولوجيا مماثلا لا بد منه . ولهذا فان المعرفة السلفية لما سيقع ووجود القياس التاريخي المتكرر الذي يضعه الكتاب سيساعد على « ضبط قوى الحركة العربية القومية الانقلابية ، توجيه سيرها ، توفير الجهود وتركيزها ، قياس نجاحها ، الحكم على أوضاعها القائمة بمقياس علمي صحيح ، الانباء بمستقبلها ، اختصار الطريق اليها » (ص ٨٠) .

ان كل علم يفترض وجود معرفة معينة ينطلق منها ، وكل معرفة تعتمد صعيدين اثنين : صعيدا نظريا ، وصعيدا تطبيقيا يستند اليه وينبعه . مشكلة الحركة العربية القومية هي ان طبيعة المرحلة الانتقالية التي تمر بها الامة تفرض على هذه الحركة ان تصنع التاريخ ، ولكي تتمكن من ذلك ، فان عليها ان لا تقتصر على تحولات سياسية اجتماعية مهما بلغت أهميتها ، بل ان عليها ان تتجاوزها الى الصعيد الروحي والنفسي فتحوله من جذوره وتبني الانسان العربي الجديد . كتاب « الايديولوجية الانقلابية » يصف ، بدقة متناهية ومقارنة مستمرة ، الطريق الذي كانت تعتمده مراحل من ذلك النوع في بلوغ هذا القصد (ص ٤٧٠) .

نعم ، ان الحركة العربية القومية تواجه مشكلة بناء مصير جديد . ولذا فان عليها ان تدرس ، قبل كل شيء اخر ، المرحلة العربية الانتقالية الحالية على ضوء غيرها من المراحل الانتقالية الثورية المماثلة ، وتقابل بين القانون الايديولوجي الذي يسود هذه المراحل والحركة العربية القومية في مرحلتها الحاضرة . ان ادراك النموذج الايديولوجي الانقلابي العام الذي فرض نفسه على جميع الانقلابات انما هو المدماك الاول في بناء أي صرح اجتماعي روحي جديد .

فاذا كان الدكتور البيطار لم يقدم بنفسه بعد قواعد الايديولوجية الشاملة التي يجب أن تقوم بالانقلاب العربي فان ذلك ليس نقصا في الدراسة ، لانها قبل كل شيء لا تدعي ذلك ، بل هي دراسة عامة شاملة في ناحية معينة من نواحي الفلسفة الاجتماعية .

وما قد « يخال لنا بأنه سلبية في هذه الدراسة هو في الواقع ايجابية ، بل ايجابية حادة عنيفة وان كانت غير مباشرة . لان القارىء العربي سيقارن في كل جزء منها بينها وبين الوضع العربي الفكري العقائدي فيرى ضرورة تجاوز هذا الوضع ، ويستدل في هذه المقارنة .... ان وعي الشكل الايديولوجي الانقلابي الذي تقوم عليه كل ايديولوجية انقلابية هو في حد ذاته نوع من التمرد ضد الوجود العربي الراهن ، والكشف عن الحدود الانقلابية تلك يعني تجاوزا عفويا للحركة العربية القومية الثورية في حدودها الحاضرة » (ص ١١) .

ان النظريات التي تعتمدها الحركة او الحركات العربية القومية

الثورية لا تجاري ثوريتها . فثورية الواقع العربي تتقدم على الناحية الايديولوجية في هذه الحركات – وهذا أهم تناقضاتها الذاتية . كل حركة انقلابية تعبر عن مرحلة انتقالية كالمرحلة التي نمر بها تحتاج الى معالجة هذه الناحية ان ارادت ان تكشف عن امكاناتها . كتاب « الايديولوجية الانقلابية » هو محاولة للتنبيه الى هذا التناقض والى تعيين الطريق الذي يؤدي الى معالجته .

اننا دائما نتحدث عن الناحية الايديولوجية الثورية ، والحركة العربية في ضرورة اعتمادها وبلورتها في موقف ايديولوجي ثوري . الخطوة المنطقية الاولى التي يجب أن تأتي بعد ذلك هي الكشف عن مقومات هذا الموقف . واذا كان هناك مقومات وخصائص تعطي هذا الموقف شخصية عامة وجب عندئذ تحليلها ووصفها . كتاب « الايديولوجية الانقلابية » يحاول ان يفعل ذلك بالضبط . ان الحركة العربية يجب ان تكشف عن سنن المراحل الانقلابية في التاريخ فتتبع امثولتها وتوفر بذلك نشاطها وتريح ذاتها من آلام التجربة والفشل التي رأينا انها قد عاشتها حتى اليوم في بعض مواقفها . وانها بذلك ستختصر الطريق نحو المصير الجديد . في كتاب « الايديولوجية الانقلابية » نجد اول محاولة فكرية لمساعدتها على تحقيق ذلك .

من هذا الكتاب نستدل مثلا ان مقاومة الوجود العربي التقليدي لم تدخل بعد الصعيد الفلسفي او الصعيد الايديولوجي الانقلابي ، وهو صعيد يجب أن تدخله لان دخوله محتوم عليها في تكاملها الثوري . ان الحركة العربية قد عبرت عن ذاتها ، من ناحية ثورية ، في تحولات اجتماعية وسياسية فقط ، وفي أسلوب تجريبي (براجماتي) . غير انها يجب ان تتجاوز ذلك وتدخل الصعيد الفلسفي الايديولوجي كي توسع انقلابيتها . ان عملها خارج هذا الصعيد يزيد من الازمة النفسية ويكثف أبعاد المشكلة الروحية العصيبة التي يعانيها الوجود العربي المعاصر .

ان الحركة العربية يجب ان تكون انقلابية ، أي أنها يجب أن تعمل على تحويل جذري عام شامل للوجود العربي ، باسم فلسفة حياة جديدة تحرر امكانات العربي ، ليواجه العالم الحديث . أنها لا تستطيع ان تتجنب انقلابية من هذا النوع لان القوى الخارجية والداخلية العاملة فيها تفرض عليها ان تطور ذاتها دائما وباستمرار في هذا الطريق . ان امل تلك الحركة في اكتمال ثوريتها ونموها يقع في فلسفة حياة جديدة تدل على هذا التطوير الثوري لها وتعين طريقه ، وفي طليعة ثورية تعبر عن هذه الفلسفة وتشق السبل امامها . كتاب « الايديولوجية الانقلابية » يجد أهميته هنا لانه يحدد الشكل العام الذي يميز كل ايديولوجية من هذا النوع .

ان عدم تركز الفكر العربي الثوري على فلسفة حياة شاملة ، أي على ايدولوجية انقلابية بمعناها الصحيح ، جعل هذا الفكر هامشيا سطحيا لا يعرف ميزة الاستمرار والعمق والجذرية ، وهي ميزة تأتيه من الجهد الفكري المستمر الذي يغذيه وجدان جديد تبلور ونما في ظل ايديولوجية انقلابية . ان ايديولوجية من هذا النوع تولد النشاط النفسي والروحي الذي يشمل جميع مظاهر الانقلاب والذي يمكن الحركة العربية من تحقيق مصيرها الجديد . ذلك لا يعني ان بالامكان فرض تلك الايديولوجية او ان بالامكان نشوءها نتيجة للجهد المنطقي النظري وحده . ذلك لان الاوضاع العامة يجب ان تكون ناضجة ، حبلى بالامكانات الثورية ، قبل ان تتحول الى نظريات فعالة . ولكن الاوضاع قد تنضج دون نظرية ملائمة تكشف تفجرها الثوري وتعبر عنه وتقوده ، فيبقى عندئذ نضجها ساكنا وتفجرها خامدا . وهذا بالضبط ما بدأت تعانيه الحركة العربية الثورية . فلكي نفهم بشكل اوضح ماذا يجب ان نفعل علينا ان نعرف أولا اين نحن ، واين نتجه . ان التحولات الطارئة على الوجود العربي تتجه نحو تحرير الفرد ، مما يقضي بقيام وضع يفرض ، بمنطقه الخاص ، توليد أيديولوجية انقلابية . وهذا يظهر أهمية التعرف مقدما على تركيبها العام – التركيب الذي يشرحه الدكتور البيطار في دراسته . فبالنسبة الى الثوري العربي الباحث عن الحل يقوم مغزى هذه الدراسة ، لا فيما تفرضه وتحلله ، بل في ان ما تقوله يحدد صعيدا فكريا جديدا يجب ان تقوم المعالجة عليه .

ان الخلاصة الاولى التي نستخلصها من الكتاب هي ان مشكلة الحركة العربية القومية هي مشكلة التعبير عن ذاتها في ايديولوجية انقلابية شبيهة بالايديولوجيات الانقلابية عبر التاريخ ، تحل محل فلسفة الحياة او الايديولوجية التقليدية التي سادت الوجود العربي التقليدي . ان هذه الحركة تحتاج الى ايديولوجية انقلابية تدعمها فلسفة اجتماعية تجد فيها شخصيتها وتحفظ انطلاقها وثوريتها . فمن دونها تلتبس عليها الحدود فتتعثر في طريقها وتسير مبهمة المعالم ويتخبط صراعها وينطمس انطلاقها وتضعف حيويتها .

ان كتاب « الايديولوجية الانقلابية » يطرح السؤال الصحيح الذي كان يجب ان يثور للحركة العربية منذ مدة طويلة . وكل ثورة ، في أي حقل من حقول المعرفة ، كما يبين الدكتور البيطار ، انما هي طرح للسؤالات الصحيحة . الكتاب لا يوفر لنا ايديولوجية معينة نعتمدها ، ولكنه ييسر لنا الدور الاول الذي كانت تتميز به كل أيديولوجية تاريخية ، وهو تركيزها على نقض الوجود التقليدي وتبرير ذلك النقض . ان جميع الايديولوجيات التاريخية قد آمنت بأن الحقيقة الانقلابية الكبرى تتركز في قلب المجتمع الحاضر ، فيكفل العمل الثوري الظافر بدء الحياة السعيدة الجديدة بسرعة ، لان الصلة بين زوال القديم وولادة الجديد صلة مباشرة . وان المؤلف يشرح ذلك في فصل من امتع ما يمكن قراءته في الموضوع هو فصل « صورة الحرية في الايديولوجية الانقلابية » . فمن اراد تفصيلا وايضاحا بارزا عليه مراجعة ذلك الفصل ، ففيه نرى ان عمل الايديولوجيات الاول يقوم في الرفض والتمرد والتدمير .

ان الانسان لا يستطيع الا ان يصغي بتوتر لا مزيد عليه الى هذه الصرخة المدوية التي ينطوي عليها الكتاب والتي تنطلق داعية الشباب العربي الى مواجهة واقعية جريئة . انها تنطلق مدعومة بالبرهان التاريخي الديالكتيكي في ألف صفحة مليئة بالحجة والمقارنة التاريخية الواسعة . والكتاب بحق يغني الثوري العربي عن مكتبة وتشكل قراءته ودراسته شرطا من شروط وعيه الثوري .

سلمى الخضراء الجيوسي

في تاريخ العرب القومي

الجزائر والقومية العربية

بقلم الدكتور ابو القاسم سعد الله

سببان دعواني الى كتابه هذا المقال : الاول هو الخطأ الكبير الذي وقع فيه مؤرخو القومية العربية ، من عرب واجانب ، حين تناولوا زمان ظهور هذه الحركه . ومكانها واسبابها . والثاني هو النزعة الغريبة التي تروج الان في الجزائر لإقلمة الثورة على اساس انها ثوره احفاد يوغرطه ضد احفاد الرومان وليست ثوره احفاد الغافقي ضد احفاد شارل مارتل (١) .

١ ــ في المنطق التاريخي

يقوم هذا البحث اساسا على المقدمات والنتيجة التالية : (١) ان الوطن العربي كان دائما يمثل وحدة متكاملة . (٢) ان هذا الوطن كان الى عام ١٨٣٥ يخضع للنفوذ الروحي للخلافة الاسلامية . (٣) انه الى ذلك التاريخ لم تظهر اية حركة قومية عربية بالمفهوم الحديث للقومية . (٤) ان قومية اية امة هي اساسا رد فعل ضد خطر اجنبي سواء كان حقيقيا او تصوريا . (٥) ان الجزائر كانت اول جزء من الوطن العربي يتعرض لمثل هذا الخطر الاجنبي . والنتيجة هي أن مقاومة الشعب العربي في الجزائر منذ ١٨٣٠ تعتبر اول مظهر من مظاهر القومية العربية بمعناها الحديث .

وهكذا ، فباستعمال المنطق التالي يمكن الوصول الى هاتين المعادلتين : **المعادلة الاولى** (أ) كانت الجزائر عام ١٨٣٥ جزءا من الوطن العربي . (ب) كل اعتداء على جزء من هذا الوطن يعتبر اعتداء على كله . (ج) اذن فالاعتداء الفرنسي على الجزائر اعتداء على الوطن العربي . **المعادلة الثانية** ــ (أ) المقاومة العربية في الجزائر التي تلت الاحتلال الفرنسي كانت رد فعل ضد الخطر الاجنبي . (ب) كل حركة مقاومة عربية ضد الخطر الاجنبي هي حركة قومية . (ج) اذن فالمقاومة العربية في الجزائر حركة قومية .

ومن هنا يظهر ان الجزائر كانت مركز ميلاد القومية العربية ، وان عام ١٨٣٠ كان عاما حاسما في التاريخ العربي الحديث . ذلك ان المقاومة العنيفة المستمره التي واجهها الاحتلال كانت مقاومة عقائديه وشعبيه . فمن الناحيه العقائديه كانت تمثل الصراع بين حضارتين مختلفتين وقوميتين لا يمكن التعايش بينهما . ومن الناحيه الشعبيه كانت مقاومة الشعب العربي في الجزائر تمثل القمه العاطفية (الوطن ، الشرف ، الملكيه ، الكرامه) للنضال العربي . وهكذا يمكن اعتبار افكار حمدان خوجة وكفاح الإمير عبد القادر تمثل الاتجاه العقائدي بينما تمثل ثورات الفلاحين والادب الشعبي الاتجاه العاطفي .

ولكن لا بد من تحذير حول هذه النقطة . ان المقاومة العربيه في الجزائر كانت تعبيرا عن القوميه الاسلامية والعربيه معا . فبالنظر الى ان الدين قد لعب دورا هاما في توجيهها ، وان قادتها قد نادوا بالتضامن الاسلامي لصد العدوان تعتبر حركة رائدة للقومية الاسلامية . وبالنظر الى ان من قاموا بها كانوا عربا ، وان هدفها كان تحرير جزء من الوطن العربي ، تعتبر حركة رائدة للقومية العربية . والحقيقة ان هذا الدور الثنائي للمقاومة الجزائرية قد استمر الى ان انفصلت القوميتان الاسلامية والعربية بعد الحرب العالمية الاولى . بل من الممكن القول بأنه استمر الى يومنا هذا حيث يصعب الان الفصل بين القوميتين في الوثائق الجزائرية حتى تلك التي صدرت بعد الاستقلال .

٢ ــ معنى القومية العربية

من الممكن تعريف القومية العربية بانها حركة ايديولوجية ، وعاطفية ، وثقافية ، وسياسية تستهدف توحيد جميع العرب باعتبارهم ينتمون الى امة واحدة تشترك في التاريخ واللغة والحضارة والمصالح والمصير .

انها حركة ايديولوجية لان لها مضمونا فلسفيا وانسانيا . وهي حركة عاطفية لانها تقوم على رد فعل جماهيري وغيرة على التراث القومي وحماس روحي لتحقيق رسالتها . وهي حركة ثقافية لانها تؤمن بايجابية الحضارة العربية ماضيا ومستقبلا ، وتعتمد على لغة أثبتت قدرتها على ترجمة الافكار الانسانية في شتى صورها وعصورها . واخيرا فهي حركة سياسية لانها ترمي الى الوحدة الشاملة بين اجزاء الوطن العربي ، وتدافع بكل قوة عن تراث وشخصية وحدود الأمة العربية . ومن الواضح ان القومية

---

(١) يوغرطة هو بطل نوميديا (الجزائر القديمة) الذي حارب الرومان بشجاعة ولكنهم في النهاية اسروه فمات في احد سجون رومة . اما الغافقي فهو بطل معركة توربواتي (٧٣٢) ضد الفرنجة بقيادة شارل مارتل .

العربية بهذا المعنى ليست حركة عنصرية ولا طائفية . انها ، ببساطة واختصار ، حركة قومية ، دفاعية ، انسانية .

ولكن ما هو الوطن العربي؟ انه ليس المنطقة الجغرافية التي حددها السياسيون فقط ، وليس الحدود التي تظهر في الشعار « من الخليج الى المحيط » فحسب ، ولكنه يشمل جميع المناطق « الناطقه بالضاد » التي يؤمن اهلها بالقوميه العربيه ، بناء على التعريف السابق ، باعتبارها حركه قوميه نضاليه انسانية . فلو اعترفت صوماليا ، مثلا ، بان تاريخها ، ولغتها ، وحضارتها ، ومصالحها ، ومصيرها ترتبط جميعا بالامه العربيه لاصبحت جزءا من الوطن العربي .

غير انه من الواضح ان القومية عامة بمفهومها الحديث لم تظهر الا بعد الثوره الفرنسيه ، ولم تنتشر وتنمو في اوروبا الا بعد وحدتي المانيا وايطاليا . ولم تتخذ شكلا ايجابيا في العالم الثالث الا بعد الحرب العالميه الاولى . اما القوميه العربيه فقد ظهرت ، على الاقل بناء على التعريف السابق ، في مقاومة الشعب العربي في الجزائر للاحتلال الفرنسي اي منذ ١٨٣٥ .

٣ ـ المغالطات واسبابها

والحق ان اصحاب النظرية الشائعة في تاريخ القومية العربية يذكرون عدة مظاهر يرونها تعبر عن هذه الحركة . ولكنه يجب الاعتراف بان معظم هذه المظاهر لم يكن قوميا في شيء ، وذلك للاسباب التالية : (١) لم تكن الثورة الوهابية سوى حركة دينية رجعية هدفها تطهير الدين لا وحدة العرب ضد الاجانب . (٢) لم تكن مغامرات محمد علي سوى خدمة لفرنسا وطموح شخصي لتدعيم اسرته لا خدمة للقضية العربية . (٣) ان المنظمات السرية التي ظهرت في المشرق العربي خلال القرن الماضي قد كونتها او حمتها ، في اغلب الاحيان ، الجمعيات التبشيرية الاجنبية لضرب الخلافة الاسلامية المتداعية وتثبيت اقدام الامبريالية الغربية . ومن المعروف انه قد كان لكل من روسيا ، واميركا ، وبريطانيا ، وفرنسا ، والبابوية ، جمعيات تبشيرية متضاربة المصالح والاهداف في الشرق الادنى (٢) . (٤) ان ثورة الشريف حسين كانت ثورة اقطاعية لا قومية . ومن ناحية اخرى فقد كانت هذه الثورة في حد ذاتها كسبا للاستعمار والصهيونية لا للعرب كما اثبتت احداث ما بعد الحرب .

ولكن اصحاب النظرية الشائعة في تاريخ القومية العربية يصرون على ان هذه الحركة قد ظهرت في القرن الماضي بالمشرق العربي كرد فعل ضد الحكم التركي . وهم لذلك يصفون اضطهاد الاتراك (لا العثمانيين) للعرب. ويعتبرون ثورة الشريف حسين ثورة عربية صميمة ضد النظام التركي الدخيل .

ورغم ان هذه النظرية شائعة فهي غريبة حقا . فهي من ناحيه تبالغ في وصف اضطهاد الاتراك للعرب ولكنها تسكت عن اضطهاد الاجانب الاخرين لهم . وهي من ناحية اخرى تركز على مقاومه العرب لهؤلاء الاتراك ولكنها في نفس الوقت تهمل مقاومه العرب للاجانب الاخرين . وهكذا ، فنضال الشعب العربي في مصر وسوريه ضد نابوليون ، وكفاح الشعب العربي في الجزائر وتونس والمغرب للاحتلال الفرنسي والاسباني ، وجهاد الشعب العربي في مصر والسودان ضد الاستعمار الانكليزي ـ لا يذكره اصحاب النظريه الشائعه مظهرا من مظاهر الثوره العربيه التي كانت في الحقيقه تتجاوب على الصعيد الشعبي رغم انها كانت تفتقر الى التنسيق على الصعيد القيادي .

واذن ، ما اسباب هذه المغالطات التاريخية ؟ من الممكن تلخيصها في النقاط التاليه . (١) التفريق المغرض بين المشرق العربي والمغرب العربي على اساس النظريه الاستعماريه التي تزعم بان المغرب العربي « ينتمي » الى الحضاره العربيه ولكنه لا يتفاعل معها . (٢) النظرية الاستعماريه التقليدية التي تعتبر الحكم الاوروبي دائما منقذا ومثقفا ، اما الحكم الشرقي فهو دائما اضطهادي ومتخلف . (٣) الصمت على الثورات العربيه ضد الاستعمار الغربي وتجريدها من الصبغة القوميه . (٤) التركيز على اعتبار القوميه العربيه رد فعل ضد الحكم التركي فقط . (٥) تضارب مصالح الدول الاجنبية في الشرق الادنى واهمية المشرق العربي دون المغرب العربي من الناحية الاستراتيجية . (٦) الفكرة التي روجها الاستعمار وقبلها المؤرخون الى وقت قريب ، وهي أن الجزائر كانت «جزءا» من فرنسا . (٧) اقليمية وغموض بعض الحركات القومية ابان ظهورها . كل هذه العوامل ادت الى التفسير الخاطىء لمكان وزمان واسباب ظهور القومية العربية . ومن سوء الحظ ان هذه المغالطات كانت وما تزال تشيع في تاريخ العرب الحديث .

٤ ـ حمدان خوجة والقومية العربية

يمكن اعتبار حمدان خوجة رائدا للقومية العربية لثلاثة اسباب : الاول انه اول مثقف عربي قد حاول اعطاء تعريف للقومية العربية بمفهومها الحديث . الثاني انه اول مثقف عربي نظم حزبا سياسيا قوميا لمعارضة الاحتلال الاجنبي وتحرير جزء مغتصب من الوطن العربي . الثالث انه اول مثقف عربي نفاه الاستعمار من ارض ابائه واجداده ، بعد ان حاكمه وصادر املاكه ، لاسباب سياسية قومية . ولكن من هو حمدان خوجة ؟ وكيف ادى هذه الرسالة ؟

اسمه الكامل هو سي حمدان بن عثمان خوجة . ولد بالجزائر من اسرة عربية عريقة سنة ١٧٧٣ ومات منفيا

---

(٢) من شواهد ذلك مغامرات محمد علي ، وحرب القرم ، وازمة لبنان . ففي جميع هذه الاحداث لعبت كل جمعية تبشيرية دورها لخدمة مصالح الدولة المعنية في المنطقة .

في اسطانبول حوالي سنة ١٨٤٥ . تثقف خوجة بالجزائر على يد والده ، عثمان ، الذي كان حينئذ استاذا في القانون . وفي مطلع القرن التاسع عشر سافر الى المشرق العربي ، واسطانبول ، والبلقان ، وفرنسا حيث قضى اكثر من عشر سنوات خارج الجزائر . له مؤلفات في التاريخ والادب منها كتابه المشهور « المرآة » و « اتحاف الادباء » و « المذكرات » . ومعظم انتاجه قد ترجم الى الفرنسية التي كان هو نفسه يحسنها .

لعل حمدان خوجة اول مثقف عربي يتاح له التنقل في عواصم اوروبا التي كانت في مطلع القرن الماضي ملتقى شعارات الثورة الفرنسية ، وميدان معارك لحروب نابوليون ، وحقلا خصيبا للقوميات النامية . فلا غرابة ، اذن ، ان نجده قد تأثر في كتاباته بالثورة اليونانية ضد الخلافة ، والثورة البولندية ضد روسيا ، والثورة البلجيكية ضد هولاندا ، والثورة الايطالية ضد النمسا . بل ان خوجة قد تأثر واعجب ببعض النظم الديمقراطية في اوروبا حيث يقول في كتابه (المرآة) — « لقد عشت في اوروبا وتذوقت ثمار الحضارة ، واني اعد نفسي من بين اولئك الذين يعجبون بالسياسة التي تتبعها بعض الحكومات هناك » .

ان هذه الثقافة الواسعة قد ساعدت خوجة على تنظيم المقاومة ضد الاحتلال الفرنسي . فقد شكل هو وزملاؤه — احمد بو ضربة ، ابن مرابط ، حمدان آغة ، ابراهيم بن مصطفى باشا ، ابن عمر ، والاخوان تركية — حزبا قوميا تحت اسم (اللجنة المغربية) التي لعلها كانت اول منظمة سياسية قومية في تاريخ العرب الحديث . بدأت هذه اللجنة تعمل في الجزائر بقيادة خوجة ، ولكن بعد حلها من طرف السلطات الفرنسية واضطهاد اعضائها، انتقل قادتها الى باريس نفسها عام ١٨٣٣ حيث نظموا حملات صحفية وبرلمانية ودعائية هدفها تحرير الجزائر .

وقد حرر خوجة وزملاؤه برنامجا سياسيا يتلخص في النقاط التالية : (١) استقلال الجزائر . (٢) جلاء القوات الاستعمارية عنها . (٣) الاعتراف بالقومية العربية في الجزائر على اساس ان الشعبين الجزائري والفرنسي لا ينتميان الى حضارة واحدة . (٤) اطلاق سراح المساجين السياسيين . (٥) الكف عن التدخل في الشؤون الداخلية للجزائر . (٦) تعيين لجنة تحقيق تتكون من الجزائريين والفرنسيين لبحث الوضع الناتج عن الاحتلال.

ولكي يعطى لهذا البرنامج الطابع الشعبي ، فوض الجزائريون خوجة متحدثا رسميا باسمهم لدى السلطات الفرنسية . وقد ادى خوجة هذا الدور بامانة فكتب اولا « المرآة » الذي شرح فيه الوضع السياسي والاقتصادي والعاطفي للشعب العربي في الجزائر ، وارسل مذكرة خاصة الى لجنة التحقيق التي عينتها فرنسا عام ١٨٣٣ ، كما بعث برسالة الى الملك الفرنسي لويس فيليب جاء فيها « ان للجزائريين الحق في التمتع بنفس الحرية وجميع الفرص التي يتمتع بها الاوروبيون »

ولكن مساهمة خوجة لا تتمثل فقط في نضاله السياسي لتحرير الشعب العربي في الجزائر بل ايضا في تعريفه الرائد للقومية حيث عرفها بانها شهامة (Amour - propre) امة قامت ترد العدوان الذي يهددها في لغتها ودينها وعاداتها وتقاليدها ووجودها . وهكذا كتب في مذكرته الى لجنة التحقيق الفرنسية (١٨٤٤) يقول ان بين الشعبين الجزائري والفرنسي حواجز لا يمكن اجتيازها لانهما لا يتحدثان نفس اللغة ، ولا يدينان بنفس الدين ، ولا يمارسان نفس العادات ، ولا يؤمنان بنفس التقاليد . وقد قارن خوجة بين الشعب العربي في الجزائر وبين اليونانيين والبلجيكيين والبولنديين . وقال بانه اذا كان من حق هؤلاء ان ينالوا الحرية والاستقلال (كما كان يعتقد الفرنسيون) فانه من حق عرب الجزائر ان يحصلوا على نفس الحقوق . بل لقد تحدى خوجة اعضاء لجنة التحقيق (التي كانت مكونة من فرنسيين فقط) فقال « ان الدم الذي يجري في عروق الجزائريين له نفس الحرارة التي في دمكم » مشيرا بذلك الى رغبة الشعب العربي في الجزائر في الحرية والخلاص .

والى جانب مبدأ « الجزائر للجزائريين » او « الوطن العربي للعرب » الذي نادى به خوجة فلا شك ان دعاة القوميتين العربية والاسلامية سيجدون فكرة رائدة في قوله «لقد درست خلال اسفاري مبادىء الحرية الاوروبية التي كانت تقوم على قاعدة الحكم الديمقراطي والجمهوري فوجدت ان تلك المبادىء لا تختلف في جوهرها عن تشريعاتنا ... فلو درس الديمقراطيون الاوروبيون قوانيننا وعدالة نظمنا لامكننا ان نجد فيهم مساعدين بدل خصوم مثلما هو واقع الان » . ولعل حمدان خوجة كان اول من اتهم الاتراك بالانحراف عن مبادىء الحكم الديمقراطي . كما بشر بالفكرة التي لم تصبح شعبية الا بعد اكثر من نصف قرن وهي انه ليس هناك تخاصم بين الاسلام والحضارة الحديثة .

لماذا، اذن ، لا يظهر اسم خوجة من بين رواد القومية العربية ، ان لم يكن هو رائدها ؟ ولماذا لا تظهر حركته ضمن الحركات التي حاولت التخلص من الاستعمار ، ان لم تكن حركته هي الرائدة ؟ ولماذا يهمل مؤرخو القومية العربية مقاومة الشعب العربي في الجزائر للاحتلال الفرنسي ؟ لعل هؤلاء المؤرخون يؤمنون بما كانت تؤمن به فرنسا وهو ان الجزائر كانت « مقاطعة فرنسية » . ولعلهم يؤمنون بما كان يؤمن به الاستعمار وهو ان القومية العربية كانت رد فعل ضد الحكم التركي فقط (٣) .

---

(٣) كل النصوص والاشارات الخاصة بخوجة مأخوذة من مقال الاستاذ جورج يافر G. Yver عنه في « المجلة الافريقية Revue Africaine » المجلد ٥٧ ، سنة ١٩١٣ ، ص. ٩١ — ١٣٨ . وهذا المرجع يحتوي على « مذكرات » خوجة ايضا .

٥ ـ الامير عبد القادر والقومية العربية

بالمقارنة الى حمدان خوجة فان الامير عبد القادر معروف لدى عدد غير قليل من القراء . ولكن المعروف عن الامير حتى الان هو انه حارب الفرنسيين في الجزائر بلا هوادة خلال ١٨٣٢ ـ ١٨٤٧ . وانه قد ارغم في النهاية على التسليم . ولكن بدل ان يسمح له بالهجرة الى المشرق العربي ، كما اشترط حين التسليم ، اخذه عدوه الى سجن (امبواز) في فرنسا حيث قضى خمس سنوات (١٨٤٧ ـ ١٨٥٢) ، ولم يطلق نابوليون الثالث سراحه الا بعد تدخل الرأي العام الاوروبي ، بما في ذلك اللورد لندن ديري الانكليزي . وبعد اطلاق سراحه ذهب الى سورية حيث مكث الى وفاته عام ١٨٨٣ . ويعرف القراء ان الامير قد تدخل لاصلاح ذات البين في ازمة لبنان عام ١٨٦٤ التي خلقها الاستعمار ، وانه كان موضع احترام العرب والاوروبيين على السواء لشجاعته وشهامته ونضاله .

كل هذا معروف عن الامير عبد القادر ، ولكن الذي لا يعرف عنه حتى الان هو دوره البطولي في الدفاع عن القومية العربية وتدعيمها . فقد كان الامير عربيا قحا يلقب بالهاشمي حفاظا على نسبه . سافر قبل الاحتلال الفرنسي للجزائر الى المشرق العربي ، صحبة والده محيي الدين ، حاجا ومتعرفا فزار خلال رحلته الحجاز وسورية والعراق ومصر . وقد كان محمد علي ، والي مصر عندئذ ، من بين الذين قابلوا الامير ورحبوا به . ولكن حين اصبح الاحتلال الفرنسي خطرا على الشعب العربي في الجزائر اعلن الامير الجهاد (اي قبل ان يعلنه الشريف حسين بحوالي قرن) ضد الغزاة الاجانب . وقد بايعه الشعب اولا كسلطان للجزائر ثم اتخذ لقب امير المؤمنين وخليفة المسلمين . والحق ان هذا لم يكن مجرد تلقيب شكلي ، فالتاريخ يذكر له انه شكل اول حكومة عربية ديمقراطية في الجزائر ، ونظم جيشا شعبيا ، واتخذ له جميع مؤهلات السيادة التي اعترفت له بها فرنسا نفسها مدة من الزمن .

ليس الهدف هنا هو سرد تاريخ الامير عبد القادر ونضاله ضد الاحتلال الاجنبي ، ولكن الهدف هو ربط هذا التاريخ والنضال بحركة النضال العربي القومي . فاذا تذكرنا حالة الوطن العربي خلال النصف الاول من القرن الماضي نجد ان الامير بحق رائد من رواد القومية العربية بمفهومها الحديث . فقد كان يدافع عن فكرة هي الحرية وعن حضارة هي التراث العربي الاسلامي ، وعن ارض كانت ، وما تزال ، جزءا لا يتجزأ من الوطن العربي . كما اعلن الامير الجهاد ضد الاجنبي الغاصب ، ونادى بالتضامن القومي من اجل الخلاص . وقد كانت خطبه ونداءاته واشعاره تعبر عن هذا الاتجاه اصدق تعبير . كل ذلك في وقت لم يكن فيه العرب قد استفاقوا للخطر الذي كان يتهددهم في جزء من وطنهم الكبير .

ولعل النص التالي يعطي فكرة عن نضال الامير العربي . ومن الجدير بالذكر انه يردد فيه كلمة «رومي» التي كان يقصد بها الاجنبي . ومن المعروف ان كل قومية اصيلة تقوم على التفريق بين معنى المواطن والاجنبي ، وهي هنا « العربي » و « الرومي » . لنستمع اليه يخاطب عرب الجزائر سنة ١٨٤٦ :

« لقد اصبحتم الان تحت سلطة رومي ، يقاضيكم رومي ، ويدير شؤونكم رومي . لقد داس الرومي حرمة مساجدكم ، واشترى اعراض نسائكم ، واستولى على اجود اراضيكم واعطاها الى قومه .

لقد حان موعد استفاقتكم ! نبوا جميعا واستجيبوا لندائي ! ... ان الله قد وضع سيفه الملتهب في يدي لنمض جميعا الى الامام ونرو حقول وطننا بدماء المعتدين ! » (٤) .

ولم يكن الامير سيد سيف فقط ، لقد كان مفكرا ومؤلفا . ومن كتبه « ذكرى العاقل » و « وشاح الكتائب » وغيرهما . كما كان شاعرا فحلا . وان كل مؤرخ للقومية العربية لا يشير الى فخره بالعرب والتغني بالعروبة (وهي سمة القومي الاصيل) يغمطه حقه . ولعل الشعر التالي يعكس هذا الاتجاه . ومن الجدير بالذكر انه قد قال هذا الشعر في النصف الاول من القرن الماضي ، اي خلال حروبه ضد الاجانب :

لنا في كل مكرمة مجال
ومن فوق السحاب لنا رجال
ورثنا سؤددا للعرب يبقى
وما تبقى السماء ولا الجبال
فبالمجد القديم علت قريش
ومنا فوق ذا طابت فعال

---

(٤) روت هذا النص جريدة التايمس The Times الانكليزية في عددها الصادر بتاريخ ١٩ مارس ، ١٨٤٦ ص ٣ .

ومنا لم يزل في كل عصر
رجال للرجال هم الرجال

اي عربي يقرا هذا الشعر ثم لا يشطح به الخيال الى ايام قريش ومجد الامويين وعز العباسيين ! واي قارىء يغيب عنه ما في هذا الشعر من افكار قوميه وسياسيه ! ومع ذلك لا نجد اسم الامير يظهر حتى من بين المساهمين في بناء القوميه العربيه حين نقرا كتابات اصحاب النظريه التاريخيه الشائعة .

بالعكس ، ان بعضهم يفيض في الحديث عن دور محمد علي في هذا الموضوع رغم انه كان يحارب من اجل قضية تختلف تماما عن القضيه التي كان يحارب من اجلها الامير عبد القادر . فقد كان محمد علي اجنبيا بينما كان الامير عربيا اصيلا . كان الاول يحارب من اجل تثبيت الاسره العلويه بينما كان الثاني يناضل لانقاذ شعب عربي. كان محمد علي يوجه ضرباته للخلافة الاسلاميه بينما كان الامير يحارب الغزاه الاجانب . كان الاول مؤيدا من طرف دوله او دول اجنبيه بينما كان الثاني مؤيدا من الشعب العربي فقط . والحق ان التاريخ الحديث قد اعطى لكل من الرجلين المتعاصرين ما يستحقانه . فقد انتهى محمد علي واسرته رغم الهاله التي احاطه بها مؤيدوه ، خصوصا الاجانب . اما الامير عبد القادر فقد خلد كبطل عربي ناضل الاستعمار الذي هزم شخصه ولكنه لم يهزم روحه ولا ذكراه .

٦ ـ خاتمة

ان اهم نتائج هذا البحث تتلخص في النقاط التالية: (١) ضرورة مراجعة النظرية الشائعة عن تاريخ القومية العربية . (٢) وجوب بحث القضايا العربية بطريقة شاملة متكاملة سواء حدثت في المشرق العربي او في المغرب العربي . (٣) حتمية تفسير القومية العربية على انها رد فعل عربي ضد الخطر الاجنبي سواء كان هذا الخطر شرقيا أو غربيا . (٤) ما دامت الجزائر اول جزء يقتطعه الاجانب من جسم الامة العربية ، فان مقاومة الشعب العربي هناك تعتبر اول مظهر من مظاهر القومية العربية بمفهومها الحديث . (٥) ضرورة وضع حركة النضال السياسي لحمدان خوجة والنضال العسكري للامير عبد القادر في مكانها من تاريخ القومية العربية على اساس انها حركة رائدة على الصعيدين العقائدي والجماهيري .

بذلك تتطهر الحركات العربية الثورية من زيف الاستعمار الذي اعطى لكل حركة لونا ، وتلتقي جميعا على المستوى القومي ، مجتازة كل الحواجز المكانية والزمانية المصطنعة ، لكي تساهم في بناء الامة العربية الموحدة وتؤدي رسالتها الانسانية .

ابو القاسم سعد الله
استاذ التاريخ بجامعة ويسكنسن
الولايات المتحدة الاميريكية

الحزن

هذا الرماد الصامت الغافي

متى يفوه ؟

هذا الذي يخفي وراء ظله الاشياء والوجوه

متى يقولها صريحة ؟ « لا فض فوه »

متى شرارة من فمه تتوه ؟

غموضه ، وصمته ، وصبره ، يأكلني

اصراره يقهرني

يمشي معي أنى ذهبت

لم يكن يتركني

يوقظني في الليل كي يسألني

من أنت أيها التراب ؟

وأين طفلك الذي أسلمته بالامس للغراب ؟

وأين حلمك الذي زرعته في النجم ثم غاب ؟

وأين ما حصدته من رحلة الشباب ؟

سرا ....

سراب ..

هذا الذي يطل قاتما من العيون

وخلفه غمامة داكنة من الظنون .

ماذا ؟ وما يكون ؟

عبد العزيز المقالح
صنعاء

ندوة « الآداب »

الجديد في الرواية العربية

المشاركون : الدكتور عبد القادر القط والدكتور شكري عياد والاستاذ احمد عباس صالح والدكتور احمد كمال زكي

اعداد ابراهيم الصيرفي

د . عبد القادر القط :

لكي نعرف حدود هذا السؤال لابد اولا ان نفهم المقصود من الجديد . هل هو الجديد الجيد ؟. اي هل ظهرت عندنا في السنوات الاخيرة اعمال روائية جديدة جيدة ؟ ام المراد هو ، هل ظهرت لدينا اشكال فنية جديدة في الرواية ؟ فاذا كان المقصود هو المعنى الاول ، فلا شك انه قد ظهرت لدينا كثير من الاعمال الجديدة في فن الرواية في السنوات الاخيرة . لكن اعتقد ان هذا ليس المقصود بالسؤال تماما. لاننا في الندوات السابقة ، ناقشنا القضية من حيث الاشكال الفنية ، من حيث فنية العمل الادبي نفسه ومن هنا يتردد المرء في الاجابة على هذا السؤال . لانه في الواقع ، من وجهة نظري لا أعتقد أن هناك جديدا ، في الرواية العربية ، يمكن ان يسمى جديدا بحق من الناحية الفنية . صحيح ان هناك بعض الخروج على الاشكال التقليدية المألوفة في روايات الاستاذ نجيب محفوظ الاخيرة ، حيث لايهتم كثيرا بالصورة المألوفة للبناء الفني ، والحادث المطور ورسم الشخصيات والسياق الزمني وغير ذلك . ولكنه مع ذلك لا يخرج تماما على هذا الاطار ، وانما يعلق بشيء من الحديث النفسي او بشيء من الخروج على منطق الاحداث او منطق الكلام . لكنه لا يعتبر ، كما قلت ، خروجا على فنية الرواية . والذي يجعل بعض الناس يرون ان روايات الاستاذ نجيب محفوظ الاخيرة جديدة ، انهم يقيسونها برواياته القديمة ، فهذه كما هو معروف ، كانت مثقلة بالاحداث المادية والشخصيات الكثيرة المطورة المتشابكة المصائر وحافلة بكل المقومات التقليدية للرواية في صورتها القديمة المعروفة . فحين نقاس اعمال نجيب محفوظ الجديدة بهذه الاعمال القديمة الكبيرة ، حين تقاس اعماله حتى في الحجم نفسه ، نستطيع ان نعتبر ان هناك شيئا جديدا عنه . لكن كما قلت هو شيء جديد نسبيا .

أما بالقياس الى ما تم في هذا الفن في العالم ، فنحن ما زلنا مسبوقين الى اشكال جديدة لم نصل اليها . وما زلنا ندور حول الاشكال القديمة بدرجات متفاوتة .

احمد عباس صالح :

انا في الحقيقة مع الاستاذ عبد القادر القط في اننا سنتكلم عن الجزء الثالث الذي أثاره عن الجديد من حيث الشكل . بالنسبة للاستاذ نجيب محفوظ كان يوجه له دائما سؤال هو : هل تغير طريقتك القديمة ؟ او هل تعمل في الرواية شيئا جديدا ؟ فكان يقول : ابدا . انا لا اعمل جديدا في الرواية ، انما هو الموضوع الذي يفرض اسلوبا معينا . وكلما كان الموضوع يوجهني وجهة مختلفة عن الروايات السابقة، فانا اتجه اليه . وبهذه المناسبة ، وجه اليه سؤال عن روايته الاخيرة ، « ثرثرة فوق النيل » فقال انا اكتب رواية واقعية عادية . رواية فرغ منها بالفعل بعد « ثرثرة فوق النيل » . اذن فالاستاذ نجيب محفوظ لم يدع انه يعمل شكلا جديدا للرواية . وموقفه ، واعتقد انه موقف صحيح ، أن المسألة ليست شكلا جديدا او قديما ، لانه حتى الرواية الجديدة في اوربا وخاصة في فرنسا نابعة من فكر جديد . فلسفة جديدة لقيت وسيلة للتعبير عنها في شكل فني معين ، فلسفة تريد مثلا ، أن نهبط من قيمة الانسان الذي رفعته الفلسفة الوجودية الحديثة. اي ان كل الفلسفة الحديثة وخاصة في فرنسا بالذات ، جعلت الانسان محور الكون . وهذا موقف انساني عظيم لاجدال . لكن هؤلاء الكتاب الجدد طلعوا بما يسمى الفلسفة الشيئية باعتبار ان الكون مستقل تماما عن الانسان ، ولادخل لتصورات الانسان واوهامه عن وجود الكون ، بمعنى أنه متصوره ورائيه فهو موجده بهذا الطريقة . الكون موجود بغض النظر عن الانسان ، ومستقل عنه ، سواء وجد هذا الانسان ام لم يوجد . وعلى هذا الاساس من الفلسفة بدأوا يتجهون اتجاها فنيا جديدا في شكلهم التعبيري ، وهو الاهتمام بالاشياء اهتماما كبيرا . كما اثير كثير من النقاش حول هذه الظاهرة في الرواية الجديدة : لماذا اهتم كتاب الرواية الجديدة بالاشياء دون اهتمام كبير بالعلاقة بين هذه الاشياء وبين الانسان ، بل بالغاء هذه العلاقة كلما استطاعوا ذلك ؟ الى جانب ذلك ظهرت في الرواية عدة افكار جديدة نتيجة لنمو فن السينما باعتباره تصويرا وتجسيدا للاشياء بالصورة . وباختصار : هناك كلام حول مدرسة الرواية الجديدة في فرنسا ، وان اختلف كتاب الرواية بعضهم عن البعض الاخر . هذا تقريبا هو المحور الاساسي في فن الرواية الجديدة .

والرواية الجديدة لم تنجح . وكاتب الرواية الجديدة لم يقل انه سيكتب شكلا جديدا ، انما اتى التجديد في الواقع ، لان لدى الكاتب فكرا جديدا ، او وجهة نظر جديدة عن العالم هي التي تملي عليه الشكل الذي يعبر عنه . ولو رجعنا لكلام الاستاذ نجيب محفوظ الاول ، وهو ان الموضوع هو الذي يحدد الاسلوب عنده ، ولو رجعنا لاعماله ، من هذه الرواية ، لوجدنا ان فيها بالفعل تجديدا اي أن الاستاذ نجيب محفوظ في رواياته التي نسميها الواقعية القديمة كان رجلا محايدا ، ليست له وجهة نظر ، او لم يعثر على وجهة محددة . فكان يعرض قصصه وشخصياته واحداثه بالاسلوب التقليدي ، الذي هو انسب الاساليب للحياد وهو اسلوب المدرسة الواقعية . فلما بدأ يتخذ رأيا وتصبح له مشكلة ذاتية واضحة، لانه لا يوجد كاتب في الدنيا يكتب الا وله مشكلة، لكن هذه غدت مهيمنة على تفكيره ، بدأ بالفعل يتجه الى الكتابة الجديدة التي ظهرت في رواياته الحديثة ، ابتداء من رواية « أولاد حارتنا » حتى « ثرثرة فوق النيل » . فما هو الجديد فيها ؟ الجديد هو موقف الكاتب. والجديد دائما في شكل من الاشكال هو موقف الكاتب . اذا تغير هذا الموقف تغيرا كيفيا فان الكاتب لايستطيع ان يعالج موضوعه الجديد الا بشكل جديد . فالاستاذ نجيب محفوظ بدلا من اهتمامه الاول بالعرض الموضوعي ، ووصف الشخصيات ودراستها دراسة موضوعية اصبح مهتما بالفكرة حين يكتب . وكل الروايات الاخيرة له رواية فكرة اساسا ، الا انه لتراثه وخبرته وحصيلته من الواقعية ،يؤسس فكرته دائما على اساس من الواقع . هذا الموقف الجديد جعل اسلوبه جديدا ، مختلفا عن الرواية القديمة ، سواء بناء الشخصية ، حيث لم تعد الشخصية عنده كما كانت في قصصه القديمة ، شخصية نامية ، من الممكن ان تكون من زاوية واحدة ، او ان تكون رمز الفكرة الى حد ما . اي ان الاهتمام بالحفر والتشكيل والدقة من كل الزوايا ، كما في فن الواقعي ، لم يعد ظاهرا في روايات الاستاذ نجيب محفوظ . الاهتمام بمنطقية بناء الرواية لم يعد هاما بشكل خطير الا من حيث خدمته للفكرة المراد التعبير عنها :

من هنا استطيع ان اقول أن الاستاذ نجيب محفوظ أتى باضافة جديدة وبشيء جديد في الرواية العربية . لان الرواية العربية لم تكن مشغولة بافكار ، كتلك الافكار التي اتخذها الاستاذ نجيب محفوظ ، افكار خاصة بالمشكلة الفلسفية والمشكلة الاجتماعية او الربط بيـــن المشكلتين . كانت الرواية عندنا تدور في نطاق اجتماعي تقريبا ، وقبـــل ان يتجه الاستاذ نجيب محفوظ هذا الاتجاه . واذن فقد أتى في الرواية بجديد ، ولأهمية لان يكون هذا الجديد في الشكل أو في الموضـــوع ، لانه ما دام الموقف جديداً فلا بد أن يكون الشكل جديدا . وهذا ما أريد ان افرده .

د . شكري عياد :

لي ابتداء ملاحظة بين قوسين ، ثم استمر في حديث صلة الشكل بالفكرة . الصعوبة في مناقشة مثل هذه الامور ، أننا نضطر الى اتخاذ موقف ما بين الواقعية وبين الطموح . هل نحن نسجل الجديد زمنيـــا ؟ ما حدث من تغيرات او اتجاهات اختلفت عن الاتجاهات السابقة مثلا نستطيع ان نقول تحكما ، هل اتجهت الروايات في السنوات العشر الاخيرة اتجاهات مخالفة للعقد السابقة لها ؟ ونستطيع ان نغير التحديد اذا شئنا ، هذا هو الموقف الواقعي ، وسنسلم بأي اتجاه ظهر . وحتى لو كان ارتدادا الى بعض اشكال القديم سنسجله ، وفي هذه الحالة نكون انما نسجل الموجود . والموقف هو : بماذا نقيس الجديد ؟ الاتجاه الذي ارى ان الاخوان قد اتجهوا فيه هو : هل الرواية العربية في مصر اضافت في الفترة الاخيرة شيئا جديدا بمفهوم الجدة في فن الرواية العالمية ؟ ولا بأس بأن نظل داخل هذا النطاق ، وان كنت أرى أنه لابد من الاشارة الى ان المسألة ليست مسألة تكنيكية فحسب ، ولا تتعلـــق فقط ببعض الكتاب الكبار الذين اتقنوا فنهم ، ربما اكبر من غيرهم ، فيدخل فيها ايضا كل الاعمال الادبية التي تجد نوعا من الصدى . وفي هذا لابد من تسجيل انه الى جانب الاتجاه الجديد الذي سنتناوله بعد قليل بمزيد من التفصيل ، عند نجيب محفوظ ، الى جانب هذا بلا شك كما لاحظ الدكتور لويس عوض شيء من الرجعة الى الاتجاه الرومانسي ، نلاحظه مثلا في رواية مثل رواية « المستحيل » لمصطفى محمود ، ومحاولات لمزج الافكار العلمية والفلسفية او استغلالها في صور روائية مثل محاولة مصطفى محمود في روايته « العنكبوت » وهناك ايضا لون في كتابة فتحي غانم في رباعيته « الرجل الذي فقد ظله » ، ويخيل الي انها مختلفة عن روايته « الجبل » بمعنى ان رواية « الجبل » واقعية صرف بأدق معاني الواقعية ، في حين ان في « الرجل الذي فقد ظله » ، في بعض اجزائها على الاقل ، اتجاها رومانسيا في استبطان الشخصيات بشيء من التعاطف ، وتصور تجاوز الخيرية والشر في شخصية البطل الرئيسي في الرواية . وهذا تصور رومانسي بلا شك تحاول الرواية ان تخدمه . لابد ان اسجل هذا موضوعيا . ثم بعد ذلك يمكن ان ننتقل الى التجديدات التكنيكية الواضحة وارتباطها بالتجديد الفكري ، او تغير المضمون الفكري عند كاتب بارز ، ونستطيع ان نقول انه ممثل للتحولات الجارية في فن الرواية الجارية عندنا وهو الاستاذ نجيب محفوظ .

كلام الاستاذ احمد عباس صالح ان التغير التكنيكي مرتبط بتغيـــر الكاتب فكريا وتحوله من مسجل واقعي محايد ، الى كاتب صاحب فكرة ، كلام صحيح ، لكنه عام . فمثلا الاستاذ توفيق الحكيم كانت لديه دائما فكرة تهيمن على فنه ، لافي مسرحه فحسب وانما في روايته « عـــودة الروح » ايضا . فكرة الكل في واحد ، والبعث القومي ، وتلك الامور التي تشمل من الامة الى الاسرة الصغيرة التي عاش فيها محسن . وكذلك في « عصفور من الشرق » فكرة الشرقية والقرية . المسألة هي ان الوعي او النظرة الى الوجود قد تغيرت من العصر الذي كان يكتب فيه الاستاذ توفيق الحكيم والعصر الذي يكتب فيه الاستاذ نجيب محفوظ . والذي اريد ان اشير اليه بشدة ، هو ان مابدأ من كلامنا الان من ان التغير الذي يحدث عندنا لايزال تغيرا متواضعا ، سببه أن اقتحامنا للمشاكـــل الفلسفية لايزال ، هو ايضا ، اقتحاما متواضعا . ونحن لانستطيع ابدا ان نفصل الواقعية عن الوضعية المنطقية كفلسفة ، ولا ان نفصل الادب الوجودي عن الفلسفة الوجودية ، وهكذا . ليس من الضروري أن يكون كتاب القصة فلاسفة مثل سارتر مثلا ، ولكن نتاجهم ينمو في جو الفلسفة، وتنعكس هذه الفلسفة على اعمالهم وتهيمن على وجهة نظرهم الى الحياة وتملي عليهم طريقة معينة في معالجة الحياة روائيا . اما نحن فمازلنا نعتبر ان الفلسفة مشكلة متخصصين وانها بعيدة عما ينبغي أن يهتم به المفكر العادي ، ولا اقول الرجل العادي . وهذا شيء اعتبره مسئولا عن اننا لم يتم لدينا بعد تطور فكري كذلك التطور الفكري . ومن هنا فان التطور الفكري الذي حدث للاستاذ نجيب محفوظ يصبح غامضاً بالنسبة لنا كنقاد ، ولعله غامض بالنسبة للكاتب ، وفي النهاية يغدو الانسجام بينه وبين التكنيك او الصنعة الروائية ، شيئا ناتجا عن عملية تحسس وتجربة ومحاولة وخطأ ، وقد يكون جانب الصواب فيها اكبر من جانب الخطأ . لكن ليس فيها تمكن العارف انه لا يستطيع ان يعالج الواقـــع ويحدد موقفه منه كانسان ، الا اذا تناول بهذه الطريقة المعينة . وهـــذا يجعلنا بالطبع ، مستعدين للخضوع لتيارات اوربية وان نستورد ونبدأ فننعزل بالشكل في كثير من الاحيان عن الموضوع ونأخذ في البحث عن القيم والاشياء التي لاقيمة لها الا انها مبتكرة او تجريدية ، ولكنهـــا لاتحوي اية قيمة جوهرية . هذه ملاحظات عامة . اذا صحت فقد نتقدم في المناقشة على أساسها .

د . احمد كمال زكي :

سأبدأ من النقطة التي توقف عندها الدكتور شكري عياد ، او من النقطة التي يتكلم فيها عن ان التغير الذي حدث في الرواية الجديدة عند طائفة من الفنانين تغير مواضع وانا غير موافق على كلمة متواضع هذه كل الموافقة . انما أستطيع ان اقول أنه تغير محدود على أساس ان هـؤلاء الفنانين الذين ينحون الى القصة الجديدة محدودو العدد ، الاستاذ نجيب محفوظ واثنان او ثلاثة .

د . عبد القادر القط :

لا .. من حيث العدد هناك كثيرون .

د . احمد كمال زكي :

اذا عقدنا مقارنة : من اكثر ؟ كتاب الشكل التقليدي أم هؤلاء الذين يكتبون بالطريقة الجديدة ؟ كتاب الطريقة التقليدية وطريقتهم هي السائدة الان في مصر ، وفي الشرق العربي بصفة عامة .

د . عبد القادر القط :

كل كتابنا يكتبون بالطريقة التقليدية .

د . احمد كمال زكي :

كتاب الطريقة الجديدة محدودو العدد اذا قيسوا بكتاب الطريقة التقليدية ، وهذا راجع ، كما لاحظ الدكتور شكري عياد ، الى ان الكاتب الجديد يحاول ان يكون له موقف فكري معين . وقد يكون هذا الموقف غير واضح ، غير محدد الملامح تماما . وهذا ما عبر عنه الاستاذ احمد عباس صالح عندما قال ان الكاتب القديم كان مجرد راصد . وان كان في هذا شيء قليل من المبالغة . ثم اصبح له موقف يحاول ان يعبر عنه . وربما ان هذا الموقف نابع من حياة جديدة اختلت فيها القيم التقليدية، وتغيرت فيها الابعاد ومفاهيم الثقافة وحدثت اشياء جديدة في المواقف العلمية ، مما يغير معه بغير شك ، كثيرا جدا من القيم الثابتة ، ومنها ثبات العالم نفسه . كل هذه الاشياء توجد من غير شك بلبلة ثقافيـــة تترك اثرها في تفكير الفنان وفي احساسه وفي وجدانه . ومن هنا يجب ان تتغير طريقة الاداء عند الكاتب

د . شكري عياد :

اذ سمحت لي ، قد نلتقي كلنا عند هذا ، تطور الموقف الفكري او النظرة الى الحياة او النظرة الى الواقع ، والى اي حد استوجبت تكنيكا معينا . وانا بدأت في الحقيقة بمحاولة لتحديد كلام الاستاذ احمد عباس صالح عن ان الاستاذ نجيب محفوظ بالذات ، اذا كان كلامنا سيرتكز عليه بالاكثر ، تحول من كاتب واقعي راصد الى كاتب صاحب فكرة . ونحن نريد هذه الفكرة ، كما يقول الدكتور كمال زكي ، فما هو نوع التفكير الذي اصبح عليه الحاضر ويتطلب تكنيكا جديدا ؟

د . احمد كمال زكي :

ليس من الضروري ان نتناول الاستاذ نجيب محفوظ نفسه لنتناول كاتبين او ثلاثة ونقارن بينهم ثم نسأل انفسنا اولا : هل هذه هي الفكرة التي يعبر عنها الكاتب بطريقة جديدة ؟ وهل من الممكن ان يعبر عنهـــا بالطريقة التقليدية المتوارثة ؟

د . عبد القادر القط :

نحن بالطبع لانستطيع أن نطرح مثل هذا السؤال .

د . احمد كمال زكي :

انا لا اتكلم من جانب الفنان ، فللفنان ان يختار ما يشاء .

د . عبد القادر القط :

لاني لا استطيع ان اتصور ، اذا عبر عنها بالطريقة التقليدية فهل ستخرج هي نفس الفكرة بالضبط ام لا ؟

د . كمال زكي :

انما اطرح السؤال كناقد بعيد . هذه الفكرة مثلا التي عبر عنها الاستاذ نجيب محفوظ في ((اللص والكلاب)) واولاد حارتنا ، هل لو كان عبر عنها بالاسلوب التقليدي ، هل كان يستطيع ان يوضح موقفه الفكري بطريقة اقوى وابرز ؟ هذا هو السؤال . هذه هي المشكلة . بمعنـــى : هل هناك حاجة في مجتمعنا اليوم الى التكنيك الجديد يفرغ فيه الكاتب تجربته ؟

د . عبد القادر القط :

سؤالك يا دكتور كمال قائم على افتراض ان ((اللص والكلاب)) تكنيك جديد . وانا اعتقد ان التكنيك فيها ليس جديدا ، وانما هي فروق بسيطة قد تكون جديدة في الرواية العربية وعند الاستاذ نجيب محفوظ ، واضافة جديدة قيمة لفن القصة عندنا . لكنها ليست جديدة بالمعنى المطلق للجديد .واذا اخذنا الكلام الذي قاله الاستاذ عباس صالح نقــلا عن نجيب محفوظ من انه يخضع لطبيعة الموضوع التي تملي عليه الاطار ، وهنا نريد بالطبع ان نحدد الاطار قبل المضي في الحديث ، حتى لانتهم بالفهم السطحـي للعمل الادبي ، باننا نعني بالاطــار المفهوم الفني العام للعمل بكل عناصره شكلا ومضمونا . فاذا اخذنا كلام الاستاذ احمد عباس صالح من هذه الناحية ، فهمنا ان الاستاذ نجيب محفوظ لم يصل الــى فلسفة فنية جديدة .

احمد عباس صالح :

ما معنى فلسفة فنية جديدة ؟

د . عبد القادر القط :

تعني مفهوما فنيا جديدا لفن القصة . وها انت قلت لنا الان انه فرغ من كتابة رواية واقعية بعد ((ثرثرة فوق النيل)) وانا لا استطيع ابدا ان اتصور اذا كان هذا الاتجاه في الروايات الخمس او الست الصغيرة التي كتبت بعد الثلاثية اذا كان فيها تكنيك جديد ، لا استطيع ان اتصور الذبذبة عند الاستاذ نجيب محفوظ . اتصور انه لابد ان يكون للكاتب مفهوم فني ، اذا عدل عنه فانما يعدل الى شيء جديد لا الى الواقعية ، اي الى شيء كان عنده من قبل .

د . شكري عياد :

لا . هناك ظاهرة غريبة هي ان فلوبير ، مثلا ، كان يتردد بشكل يسترعي النظر ، فيكتب رواية واقعية ثم رواية رومانسية بالتبــادل .. بهذه الطريقة العجيبة .

احمد عباس صالح :

في الكلام الذي قاله الدكتور شكري عياد نقطة هامة جدا . نحن في الواقع لا نريد ان نبالغ في المستوى الفكري او المناخ الفكري في مصر او المنطقة العربية ، ولانتواضع مثل الدكتور شكري عياد ، لانه مــــن مواطنيه . انما الحقيقة ان العالم ، باعتباره يتحدث عن ارضية فلسفية او فكرية او فلسفية وراء العمل الفني ، سواء كان الفنان ملتزما بها او هو صاحبها ، كما ضرب مثلا بسارتر او غيره . لكن هناك مناخا فكريـا معينا هو الذي ينمو فيه التعبير الفني جميعه ويتجه به . وقد اصبحت الحضارة حضارة عالمية . وذابت الحدود المحلية بالمعنى الواضح . ومن هنا فان كاتبا مثل الاستاذ نجيب محفوظ او مثل الدكتور شكري عياد او مثلنا جميعا ، لا يستطيع ان ينفصل عـن الاسس الفكرية والحضارية السائدة في المجتمع الدولي . وحين اقول ان هناك مناخا فكريا عاما اودوليا او انسانيا ، انما اعني به ايضا عمومية او انسانية او دولية الشاكل . اي ان القيم في مصر او المواطن المصري الذي يعاني فعلا مـن مشكلة الحرب ، ويعاني من مشكلة التفجير الذري ويعاني ممـا يحدث في فيتنام ، يتأثر فعلا في خصائص حياته بالمشاكل الدولية ، ولان هذه المشاكل تدخلت في جحيم حياته فهو يعبر عنها بشكل فني وفكري . وبهذا اصبحت توجد لغة فكرية دولية . اي من الممكن حين يتكلم سارتر في فرنسا ، مثلا ، عن المشكلة الطبقية ان يفهمها اي انسان في اي منطقة لعمومية المشاكل الى حد ما ، خصوصا المشاكل الكبرى . وحين يتكلم عن حرية الانسان يمكن ان تفهم هذه الحرية بشكل عام . اي ان الكاتب في مصر او في فنزويلا او في اي بلد من البلاد من الممكن ان يكون معايشا لارضية فكرية فلسفية تعكس اثرها على فنه. وبالتالي من الممكن ان يكتب كاتب مثل الاستاذ نجيب محفوظ في مصر مقتحما المناخ العام في الفكر الدولي . وبذلك لا يكون متواضعا ولا حتى مرتكنا الى فكر محلي متواضع. ومع هذا فاننا بدأنا نتجه اتجاهات ، وليس هذا دفاعا ساذجا بسبب الانانية فنحن بالفعل ما نزال متخلفين في اشياء كثيرة ولكن ليس الى الحد الذي نتصوره في اغلب الاحيان . فالاستاذ نجيب محفوظ مرتكن الى قاعدة فكرية رفيعة ، ومن الممكن بالتالي ان يخوض مشاكل فكرية عامة وان يعبر عن ازمته نتيجة لمشكلة عالمية . وهي ، مثلا ، مشكلة البحث عن نظام للكون ونظام للمجتمع ونظام بالتالي ، للعالم . عن العدل بمعناه المطلق ، عن آخر هذه المثل او الافكار او الرغبات او الاماني التي يأخذ بها اي كاتب في اي بلد من بلاد العالم .

هذه هي النقطة الاساسية التي كنت اريد ان اذكرها بالنسبة لملاحظة الدكتور شكري عياد عن تواضع الارضية او المناخ الفكري عندنا ، لكي يتضح ان الاستاذ نجيب محفوظ حين يكتب هو او غيره من الكتاب،



القصائد

بقلم صلاح عبد الصبور

***

اعنت الصديق سهيل ادريس في اختيار شعر هذا العدد من بين بريد « الاداب » ، كنت في زيارته ببيروت ، فدفع الى بالوطاب المليء ، وقرأت فيه وقتا لم يسعف حين اضطررت للمضي الى موعد ، ثم خلوت بالوطاب ليلة خلفت بيروت الى القاهرة ، ونثرت مكنونه على فراشي ، واستمتعت ببدائع ما فيه ، ونحيت ما وهمته لا يرضى قارىء الاداب .

وكان العهد بين الدكتور سهيل وبيني ان اكتب عن شعر العدد القادم ، وكأني اوضح سبب اختياري . الذي جرؤت ان اواجه به قارىء الاداب.

ولابدأ بان اشرح طريقتي في الاختيار . ولا اريد ان انزلق الى الحديث عن رأيي في الشعر ، فانا نفسي حائر في تحديد هذا الرأي . وقد اعجب بقصيدة لسبب يختلف عن سبب اعجابي بغيرها ، وكأني اريد ان ادخل لكل عمل فني من مدخله الخاص . وقد حاولت ان اجد لهذا التباين نظيرا في رؤيتي الفنية ، فوجدته في طريقتي في محبة فن التصوير ، وانا من عشاقه ، وهأنذا امد نظري في غرفة مكتبي بمنزلي، فأجد على حوائطها مستخرجات للوحات تتفاوت اساليبها من الاكاديمية الى التجريد . ففي اللوحة الاكاديمية الناضجة يعجبني اتزانها بينما قد يعجبني الاضطراب في لوحة سريالية كلوحات بن شان وفرناند ليجيه . وقد يعجبني الاخلاص للطبيعة احيانا ، ويعجبني تمزيق الطبيعة اربا اربا احيانا اخرى . كل شيء له منطقه وتبريره ، ولكن المهم ان يكون متميزا في الطريق التي اختارها ، اصيلا في دروبها ومسالكها ، مقتدرا في التعامل معها .

انا اعشق الموسيقى في بعض الشعر ، واحس بجمالها وزهدها ، بينما قد امج الموسيقى في قصيدة اخرى ، واحب التدفق والزحام والتنافر في بعض القصائد بينما اكرهه في قصائد غيرها . وهكذا تحتاج كل قصيدة ناجحة عندي الى مدخل خاص لتذوقها ، وقد تذوقت معظم قصائد هذا العدد ، وهأنذا احدث عن كل منها ، ولمن يحب هذا الحديث ان يحب هذه القصائد كما احببتها .

« الجوع والقمر »

أتذكر ريفنا المصري في ظلام الليل الدامس حين اقرأ قصائد محمد عفيفي مطر ، هذا الظلام المطلق الذي تصبح فيه الفتيلة الضئيلة نشازا جارحا السواد والسكينة . ظلام القرى والحقول ليس كظلام المدن وبخاصة اذا غاب القمر . في المدينة دائما نور واهن في مكان ما ، اما هنا فالسواد يذوب في السواد .

واذا كانت القرية السوداء تعانق تلا صغيرا ، يرتفع بضعة امتار عن الحقول متدرجا ليعود اليها وقد رصت فوقه بضعة قبور ، يستيقظ فيها الموتى اذا غاب القمر ، ويهبطون الى قراهم متلفعين بموتهم ، فيبكون طول الليل لجوع الاحياء وعذاباتهم ... تلك صورة اراها في شعر محمد عفيفي مطر ، واراها في قصيدته هذه ايضا ، واراها احياناً في شعر لوركا ، وقد رأيتها قريبا في قصيدة لليوبولد سنجور عنوانها « زيارة » وترجمت مقطعين منها واحدى مقالاتي .

ولكن هذا الاختلاط بين العالمين ، ووقوف الشاعر على اعراف الواقع والدهم ، والموت والحياة ، يأخذ عند مطر في هذه القصيدة نبرة قاسية ، لقد اصبح الجوع ثالث الثالوث ، وخرج القمر من مخبئه لكي يفضح الجوع .

في هذه القصيدة تدفق جيل ، وزحام من الصور بجمعها التآلف والتنافر ، وذاكرة الشاعر يقظة لتلقي بمكنونها فينظمه نظما مندفعا في ايقاع مندفع ، وبالمناسبة ففي تفعيلة الكامل « متفاعلن » خاصية الاندفاع والتدفق والمقدرة على تلاحم الابيات واخذ بعضها بأذيال بعض .

هل قرأ محمد عفيفي مطر كتاب « الغصن الذهبي » للسير جيمس فريزر ؟ ربما كان هو اكثر شعرائنا الشباب حاجة الى قراءة هذا الكتاب، واكثرهم مقدرة على الانتفاع به ، ففي شعره كثيرا ما المح نبرة التعازيم والرقي واناشيد الطقوس ، وارى طموحا الى استغلال عالم الاساطير .

« حتى يطلع قمر الحب »

ابو سنة يطمح الى صفاء الحياة ، وحين ترى عيونه الطيبة مظاهر الزيف والقسوة والاسفاف في هذا العالم تفزع روحه ، وتهرب الى عالم الحقيقة الشعرية ، عالم الحب الذي يستطيع ان ينبت الورود على قبور الفضائل الميتة .

قصيدته ثلاثة مقاطع ، كالعمل الموسيقي المركب ، الاولى مقدمة تقريرية ، وكثيرا ما يكون التقرير دافئا وانسانيا كما في هذا المقطع ، فالتقرير الذكي الملخص لتجربة الحياة شعر ايما شعر . ولعلنا نذكر قصيدة « هوسمان » الشهيرة « السوق لاول مرة » حيث يشكو قلب الانسان لان ٢ + ٢ = ٤ ، لا هي ثلاثة كما نودها حينا ، ولا هي خمسة كما نودها حينا اخرى .

وفي المقطع الثاني يحدثنا ابو سنة ان شيخه قد اعطاه الكتب ، ولكنه لم يعطه مفتاح العالم ، فانهزم في صراعه .

وفي المقطع الثالث يرد على بيرون في احدى كلماته في تشايلد هارولد ، ان الالم هو اعظم ما في الحياة ، الألم اشفاقا على الانسان ، فزعا من اختلال مصائر الحياة .

عالم واسع تفتحه هذه القصيدة . وقلب حساس دون عاطفية مسرفة يرفرف وراء كلماتها العذبة .

« على اسوار بابل العصر »

بابل هي المدينة الموعودة التي نفى عنها الشاعر وقبيلته ، وهي يدعوها ان تفتح له الابواب ، فقد طال الليل ، ورضعت الشمس اكباد الركب الضليل ، ولكن بابل تخبىء اسوارها ، وتصمت لا تجيب .

بابل هي ارض فلسطين ، التي اغلقت دون اهلها ، الشاعر يكشف عن الرمز والمرموز اليه معا « نحن منفيون ، يا ارض ، اتينا من قباب الله في القدس القديمة » هل هذا حق في شرع الشعر ؟ اظن : لا

اترى بابل اذن مدينة اخرى ، أهي ارض ضمت غربة القبيلة المنفية، ثم احتوتها بعد زمن ؟ قد يكون ذلك !

ولكن الجو الذي تستقى منه القصيدة صورها جو توراتي منسجم موحد ، وفي هذا ما يكفي الى جانب الصياغة المستوية لشاعر ذي تجربة كراضي صدوق .

« الراقصة والدرويش »

اتتبع اشعار « حسب الشيخ جعفر » التي ينشرها في الاداب بالتفاوت سرعان ما تحول الى اعجاب .

يظهر ان شاعرنا الشرقي (من اي بلد عربي هو .. لا ادري) قد جرب الحب واكتوى بناره في صقيع بلاد الصقيع . دعاؤه لحبيبته ذكرني بلوعة بعض مقاطع نشيد الانشاد .

ما اروع قوله .. او ان قلبي قشة في الريح

ـ التتمة على الصفحة ٧٥ ـ

(*) هو شاعر عراقي يتابع دراسته في موسكو (الاداب)



بقلم وحيد النقاش

***

لم اقرأ القسم الاول من بحث الشاعرة سلمى الخضراء الجيوسي في العدد الاسبق من الاداب بعنوان « الوجود العربي المعاصر » ، وان كنت قد اطلعت على الفقرات القليلة التي اقتبسها منه الدكتور شوقي السكري حين تعرض له بالنقد . غير انني ارى في بحثها المنشور بالعدد السابق عن « معنى الايديولوجية الانقلابية ومضمونها » عملا متكاملا في ذاته من الممكن النظر اليه وحده دون الاخلال به اذا لم نربطه بالبحث الذي سبقه . فالشاعرة تطرح فيه افكارا هامة تنطلق بها من تأملها ودراستها لكتاب الدكتور نديم البيطار الذي لم تتح لي فرصة الاطلاع عليه بعد وهو كتاب « الايديولوجية الانقلابية » الذي ظهر في العام الماضي . وبالطبع ستكون مناقشتنا لتلك الافكار ناقصة ما دمنا لم نقرأ كتاب الدكتور البيطار ، ولكننا مع ذلك يمكن ان نناقش الشاعرة نفسها باعتبارها مسؤولة عن فكرها الخاص وعن رؤيتها الخاصة وايمانها الخاص بالافكار التي استوعبتها بطريقتها الخاصة من صاحب الكتاب المذكور . ومن الواضح ان هذا الكتاب – في رأي الشاعرة – هو « دراسة متفوقة وشاملة لناحية معينة من نواحي التاريخ والتغيير الاجتماعي » . واول ما يلفت النظر حقيقة في حديث السيدة سلمى الخضراء الجيوسي هو وضعها لكتاب الدكتور البيطار في منزلة الانتاج ذي المستوى العالمي الرفيع ، « الذي يغني الثقافة العالمية بدراسة اصيلة ذات نظريات جديدة لم يشبعها الغرب علكا ومضغا وتمحيصا » . وربما كان الامر كذلك ، فهذا حكم ينبغي أن نحترمه خاصة اذا صدر من شاعرة عربية ليست منعزلة في ابراج الشعر ولكنها متفاعلة بفنها مع الواقع العربي ومعبرة عنه . غير اننا يمكن ان نسوق عدة ملاحظات حول القسم الاول من مقالها . واول ملاحظة تختص بتحديد مضمون الالفاظ ودلالاتها . لان الدكتور البيطار فيما يبدو قد بدأ دراسته بالعدول عن مفهومات معينة لالفاظ معينة واستبدلها بمفهومات جديدة تتمشى مع رؤيته وبنائه الفكري . فكلمة « انقلاب » مثلا هي الترجمة العربية للمصطلح الاجنبي المعروف في اللغة الفرنسية بـ Cour d, état ، وهي مرتبطة في اذهاننا فعلا بالانقلابات السريعة المتعددة التي قامت في الوطن العربي وفي آسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية بعد الحرب العالمية الثانية كما تقول السيدة الكاتبة . الا ان كلمة « الثورة » قد اكتسبت لنفسها في عقولنا قدسية شديدة ، واقترنت بصفات النبالة والتضحية والتكريس ونذر النفس . ولكن للكلمتين شأنا اخر في قاموس الدكتور البيطار . « انه يفصلهما عن مفهومهما الشائع ويعود بهما الى اصليهما » . ولسنا نعلم أي اصول يعود اليها الدكتور البيطار بالكلمتين ، اهي اصول لغوية؟. ان حياة الكلمات تقاس باستعمالها وليس حتما ان تقاس باصولها اللغوية . وكثيرا ما تنبت الكلمة من أصل لغوي ما ثم تنأى عنه حيث تكون لها حياتها الخاصة ومضمونها الخاص . وكثيرا ايضا ما تعني الكلمة الواحدة في عصر غير الذي تعنيه في عصر اخر . وليس لنا اي اعتراض على ان يفرغ الكاتب كلمات بذاتها من محتواها الشائع ليملأها بمضمون اخر ، وخاصة اذا كان مقبلا – كما هو الشأن مع الدكتور البيطار – على استخدامها بشكلها الجديد في بناء فكري كبير . ولكننا في هذه الحالة نشفق على محاولة الدكتور البيطار من الفشل ، لانه يتصدى لكلمات تتحداه بمفهومها الحي في اذهان الناس بل وحتى على اقلام الكتاب والمفكرين . هذه مسألة . والمسألة الاخرى هي انه لم يكن بحاجة الى ان يكبد نفسه كل هذا العناء طالما ان بوسعه ان يضع المفهومات والمضامين التي يريدها تحت الالفاظ التي تدل عليها بالفعل في اللغة التي يستعملها الناس . فلن ينكر عليه احد ان يكون عنوان كتابه « الايديولوجية الثورية » باعتبار ان الثورة كما يعرفها الناس تحل محل الانقلاب كما يحاول ان يعرفه هو . لاننا لن نستطيع – عمليا وبحكم التراث التاريخي للالفاظ – ان نقول عن الثورة الروسية انها الانقلاب الروسي او عن الثورة الصينية انها الانقلاب الصيني او عن الثورة المصرية انها الانقلاب المصري او عن الثورة العربية الشاملة انها الانقلاب العربي الشامل ، ولا حتى عن الثورة الفرنسية انها الانقلاب الفرنسي . واذا كانت الايديولوجية الثورية « لا تعني موقفا سياسيا ثوريا فقط ، ولا تعني الاكتفاء بتبديل النظام الاجتماعي وما فيه من علاقات طبقية بل هي بالاضافة الى ذلك تشكل نمطا جديدا في الحياة » واذا كانت تهدف قبل كل شيء الى « خلق فلسفة حياة ينطلق منها الفرد والمجتمع » ، فاننا نزعم ان كل الثورات الاشتراكية كانت ولا تزال تستند الى فلسفة حياة ينطلق منها الفرد والمجتمع ، ولم يدفعنا ذلك الى تغيير اسمها الى « انقلابات اشتراكية » .

والملاحظة الثانية هي أن الايديولوجية الانقلابية التي دعا اليها الدكتور البيطار – كما تقول الكاتبة – هي « فلسفة حياة جديدة تحل محل فلسفة الحياة القديمة التي قادت الى الانحلال عندما استنفدت حيويتها ومقوماتها » . وتقول الكاتبة في الهامش ان هذا قد ظهر بشكل واضح في حالة العرب ، فالانحلال الروحي هو الذي قاد الى النكبة . ولكننا نقول بأن أي تفسير موضوعي يرى الظواهر في تكاملها وبكل ابعادها لن يقف مسلما عند مثل هذه الفكرة القاصرة ، والتي تكاد تكون رومانتيكية ، ليرى النكبة من خلالها فقط . فالنكبة تاريخيا هي ثمرة لقوة المصالح الاستعمارية وتغلغلها في المنطقة وقدرتها على تفتيت الوطن العربي الى اجزاء وسيطرتها على كل جزء من خلال نظم رجعية . « والانحلال الروحي » حسب تعبير الكاتبة ليس في هذه الحالة الا نتيجة لظروف خلقته ، وليس الا احد اعراض الظاهرة الاستعمارية .

ومع ذلك فحسب هذا المقال انه يشير الى اهمية كتاب لا شك انه جدير بالدراسة والتأمل .

عبث الجماليين

وفي مقال حاد اللهجة يفيض بالحماس – وهو المقال الاول الذي ستتلوه مقالات اخرى حول نفس الموضوع – يتحدث الدكتور محمد النويهي عن اضرار الموقف الجمالي المحض في مجال النقد الادبي ، حيث رأى ممثلا له في الادب العربي الحديث هو الدكتور مصطفى ناصف في كتابه الاخير « دراسة الادب العربي » الذي صدر منذ شهرين عن الدار القومية بالقاهرة . واول ما ينبه اليه الدكتور النويهي هو خطر التطبيق المتعسف لمقاييس النقد الغربي على ادبنا العربي الموروث . وهو يرى انه « من الادب العربي نفسه يجب ان تستقرى المقاييس التي يحكم بها عليه ، وان كنت اسلم بأن الدارس الذي يقتصر عليه ولا يدرس ادبا اجنبيا مختلفا لن ينجح في استقراء المقاييس الصحيحة ، لان نقدنا القديم للاسف الشديد قليل الغناء في هذا المجال ، ولانه لا شيء يزيدنا فهما للطبيعة الخاصة لشيء ما وبصرا بخصائصه المتميزة مثل مقارنته لشيء مختلف عنه » . والواقع ان هذه القضية صحيحة في مضمونها ، مع تحفظ واحد فقط هو انها لا تنطبق الا على الادب العربي القديم ، ومع تحفظ اخر هو اننا لا يجب ان نغلق الباب تماما امام اجتهاد الناقد او الدارس الذي يريد ان يغامر مثلا بتناول التراث القديم تحت ضوء رؤية عصرية جديدة ، لان مثل هذه المحاولات – التي تكون في بعض الاحيان محاولات رائدة وجريئة – غالبا ما تكون فائدتها اكثر من ضررها ، وغالبا ما تضيف الى تراثنا النقدي وتطوره وتوسع آفاقه . واعتقد ان الدكتور النويهي هو خير من يدرك هذه الحقيقة ويعرفها بالشواهد التي ليست غريبة عليه بحكم تخصصه ، وهو اقدر منا على رصدها والتعريف بها .

غير اننا لا نستطيع الا ان نقف معه في هجومه الموضوعي على تطرف الجماليين ومحاولاتهم عزل العمل الادبي عزلا تاما عن سياقه التاريخي والاجتماعي وعن الاديب الذي انتجه وافراغه من اي قيمة عاطفية وعن مدلول الصدق الشائع في النقد الادبي . فمثل هذا الاتجاه النقدي

– التتمة على الصفحة ٧٥ –



بقلم عايدة مطرجي ادريس

***

من الاجحاف ان يتعرض ناقد لدراسة قصص هذا العدد فلا يشير الى ظاهرة الوعي التي تميز كتاب هذه القصص لعدد من قضايا الانسان العربي . كما انه لا يستطيع الا ان يشير الى تفاعل هذا الادب مع الحياة الراهنة بحيث يعكس مختلف هموم هذا الجيل القلق على مصيره ، يقتله الحنين الى ارض انتزعت منه ويؤرقه الضيق الاجتماعي ، ويدفعه تناقض عالمه العاطفي مع عالم الآلة الى مزيد من القلق والتأمل ، ومن خلال هذه القصص يشتم الناقد المهتم بعلاقة المجتمع مع الادب ، ارتباط الادب العربي الحديث بالارض العربية وبالنفسية العربية والتزامه العميق لها ، وليست هي الا في اخر المطاف هموما انسانية شاملة .

واذا تناولنا مثلا قصة « غرفة غير مستعملة » لسركون بولص غمرنا جو من اليأس والضيق والسأم يعيشه بطل القصة يوسف . ومبعث هذا الجو رغبة جنسية ملحة تؤرقه . ان روزيت هنا ، بالنسبة ليوسف ، تمثل حلم الشباب في الحب والجنس ، حلم الشباب المحروم .

واذا استطاع كاتب القصة ان يسيطر بجوه على القاريء ، فلانه كان فنانا صور بدقة وبتفهم نفسية بطله الشرقي ـ المحروم ـ الذي تتاح له فرصة الالتقاء بالمرأة .

والكاتب يوفق في اخضاع عدته الفنية لغايته ، فاللعب بالقفاز ، والجو الهاديء العميق ، والشمس الرخوة ، والذبابات التي تطن ، كلها مظاهر خارجية للتعبير عن سأم داخلي يعصف بنفس يوسف ، ويترك فيها فراغا رهيبا يجعله في حاجة الى حب وامرأة ، حاجة لا يعبر هو عنها وانما يعبر عنها تنبهه لمشية روزيت والتأمل في امتلاء ساقيها وبياضهما ، كما يدل على ذلك هذا التصوير الصبياني ، ولكن الصادق والعميق لنفسية « محروم » . ان يوسف يراقب فتاته وهي تخرج من بيتها وتدخل السيارة ، فيكون هذا المشهد وحده كفيلا بان يغرقه بالعرق . ان المكتفي لا يعرف تلك اللحظات من الجوع التي صورها المؤلف بدقة وبايجاز ويوسف يترقب ساعة كاملة في حرارة الصيف خلف نافذة الغرفة او خلف ثقب مفتاح .

ومن طبيعة « المحروم » ان يكون مغلقا ، ويوسف يخلق هنا لنفسه عالما خاصا ، ضيقا ، متوترا يعيش ضمن حدوده كالشرنقة ، ويغلف نفسه ويحصنها ضمن تلك الاسوار . على ان نظرة مفاجئة تجعله يوقن بان عالمه قد ينهار . لقد كان مراقبا ، ان نظرة الاخر تغتاله وتسلبه ذاته واحلامه . وهذا الموقف هو ما تفسره جملته البالغة في الايحاء . « لقد فكر بان يسممه » . ولكنه يعود فيعدل ، اذ يقتنع ان هذا الاخر لم يسرقه ذاته ، لانه مريض او فاقد الوعي . والوعي هو من اهم عناصر الاستلاب كما تحلله نظرية سارتر عن « الاخر » .

على ان « الاخر » المهدد يعود ليبرز في شكل عنيف صاعق عندما يتخذ شكل شاب يعقد علاقة جنسية مع روزيت . هنا ، ينهار عالم يوسف الذي بناه ، كما رأينا ، بدقة ، وتنحل خيوط الشرنقة ، فيهب في محاولة يائسة للدفاع عنه ، فيشي بالعلاقة للشرطي . ويجيد الكاتب في تصوير نوعية هذا الحب ـ المعدوم او الحب من جانب واحد ، ذاك الحب الذي قد يحلل له عذاب الاخر والتلذذ بهذا العذاب كما يتلذذ السادي من الجانب الاخر بعذاب نفسه .

وملاحظة اخرى تؤكد لنا واقعية تلك الشخصية الفنية : ان المؤلف يصور شخصية عاشقة محرومة شرقية . فيوسف ، بالرغم من لهفته للجنس ، الا انه لا يعتبره كل شيء . ليس الجسد هو وحده ما يبتغيه ، وانما هو الجسد متصلا اتصالا لا ينفصم مع الحاجة الى الحب والتعاطف الانساني . لقد اراد ان يمتلك روزيت ، لانه احبها ، واحبها ، لانه اشتهاها . وذاك هو التفسير الدقيق لموقف يوسف من الارملة الشابة التي قدمت نفسها لتعقد علاقة جنسية معه ما لبث ان كف عن تلك المحاولة اليائسة ، كما كف من قبل عن معاشرة احدى البغايا . ولعل هذا الترابط بين الحب والجنس هو ما يسميه الغربيون عن شبابنا باسم « الرومنطيقية » او « الشرقية » ، هذه الميزة التي بدأت تختفي معالمها في المجتمع الغربي الحديث ، حيث لم يعد الجنس يعني ذروة التعاطف والحب بين جنسين ، وانما هو ، في معظم الاحوال ، شيء اخر غير الحب . وهذا ما يعبر عنه كولسن ويلسون في كتابه مذكرات جيرارد سورم الجنسية بهذا الحوار :

ـ .. هل تحبينني ؟

ـ لم يمض بعد الوقت الكافي لكي احبك .

ـ اذن كيف ترضين بان تشاركيني فراشي ؟

ـ .. هذا شيء اخر .

واذا كان الجنس غالبا شيئا اخر عن الحب في العالم الاخر ، فان الجنس قد اصبح شيئا مقلقا في عالمنا لم يعد ادبنا الحديث يتحاشاه ويكتمه ويخجل من ذكره ، لانه مرتبط بحياتنا ارتباطا عضويا ، وعبرت عنه هذه القصة تعبيرا فنيا صادقا لا تكلف فيه ولا تصنع وانما طبيعية وتلقائية وايجاز في السرد والحوار ضمن شروط « الضرورة » الفنية .

اما قصة « الرجال » لسميرة المانع فانها تنطلق من التناقض الصارخ الذي يكشفه « الشرقي » العاطفي ازاء « عقلنة » العالم المتحضر الآلي . انها نموذج من تلك القصص التي تحكي عن العلاقة التي تربط الانسان بالحيوان ، فيعقد معه صلات مودة وعطف وحب حين يفتقد هذا التعاطف بين ابناء جنسه . انها صورة جديدة لذلك التبادل الاصيل الذي كان يعقده عربي الجاهلية من قبل مع مظاهر الطبيعة او الحيوان والتي بلغت اوج ذروتها في قصة تشيكوف خاصة تلك التي تحكي قصة السائق الذي لم يجد احدا من زبائنه يستمع الى آلامه الناتجة عن موت ابنه . فراح يسرد مأساته على فرسه، حتى اذا فرغ من حديثه ، وجد الحيوان دامع العينين .

هذا النوع من القصص ، السائر في طريق الاضمحلال ، لاضمحلال العاطفة من عالم اليوم ، هو الذي تعبر عنه هذه القصة البالغة النعومة، والرهافة واللمسات الخفيفة الموحية .

ان النزعة الانسانية اذن هي ميزة هذه القصة الاولى . انها تلك العلاقة التي تربط زكية ، الفتاة اليتيمة ، المنعزلة في مشاعرها مع العنزة الام ثم مع وليدها . ان علاقة الحب تبرز في هذا الترديد الذي تفرضه ضرورة فنية : « لقد ماتت العنزة ، ماتت وأسفاه » . هذا الترديد الذي يعبر بلوعة واسى عن الفراق . وهذا الحب ينتقل الى وليد العنزة ، اخر عطاياها ، والجزء الذي لم يتجزأ منها . ان الكاتبة تدلل هنا على اننا لا نستطيع ان نتجاهل الماضي وارثنا فيه ، لاننا مرتبطون به برباط العادة والعاطفة . ويظهر هذا العطف بتلك اللمسات الرقيقة في وصف خوف العنز وهزاله وعينيه السوداوين الدامعتين.. كما تبرز امومة رائعة في الخوف والحذر تدل عليها هذه الكلمات : « وخافت ان تبله بالماء وفكرت لو تجلب له غطاء او تأخذه معها الى الغرفة قرب النار » ، احدى غرائز الامومة تتجلى هنا في الخوف من البرد على الطفل واحاطته بالدفء والحرارة ، وكأن الدفء يرمز الى الامان والحصانة من العالم الخارجي . وترتفع تلك الامومة من « الغرائزية » الى المرتبة الانسانية ، فاذا زكية تؤنس العنز ثم تشخصه وتفرده فتطلق عليه اسم « شوقي » . واذ تنطق باسمه ، يخيل اليها ان العنز قد سر « ولمظت شفتاه الناعمتان » . ان المشاركة الانسانية تبلغ هنا اوجها .

ذاك هو الوجه البارز في القصة ، وجه زكية ، الوجه الانثوي الناعم ، العطوف ، المخلص في الحب ، المضحي في سبيل العاطفة المجردة دون مساومة او ابتغاء منفعة . ولكنه وجه ارادته الكاتبة ان يكون طبيعيا ، بريئا ساذجا ، غير واثق من حقيقة نبله وانسانيته . وكأنها بذلك ترمز الى براءة العالم الاولى ، الى براءة عالمنا ، قبل ان يعصف به « العقل » الرجالي ويهزأ بالعاطفة ويدوس على التضحية

ـ التتمة على الصفحة ٧٦ ـ

كلمات غير مضيئة

لم نقلها :
كنتم حول المخيَّم
والبنادق .
لم تكن تعرف من نحن ـ وكنتم
تلقمون الصارخ الشيخ ، رصاصه
وتسدون المنافذ
والجواسيس يصيدون الاشاره
وخيالات العباره
من نقوب الخيش والطين
وضلفات النوافذ ...
والبيارق
كلها في الشمس ـ الا ما نريد !!
لم نقلها :
« بعتم فينا .. شريتم » ـ
لمَ يكن سوق عبيد !!
لم تقودونا
ـ كما عبر الحـدود ـ
بالسلاسل ..
لم تقولوا
ـ مثلما أرجف باغٍ !! ـ « لا تقاتل »
ـ ليس غير الحاجز الاسود يمنع .. ـ
قلتم « اللاجىء » .. « عائد »
(حلوة في السمع « عائد » !!)
والروافد
سوف تقطع
« ساعة الصفر » القنابل
وبدم
قلتم « القطرة نفديها بدم
والى البحر الكلاب
والالم
وبطاقات الاعاشه » ...
وبكلمات جريئه
ومضيئه
قلتم : الثأر حقيقه
والحريقه
لن تمزّق
بعد ادهار جناحا للفراشه !!!
سنصدّق ...
اننا شعب يصدق
منذ ان كان يصدِّق
(يتبع الكاذب حتى الدار) مرغم
ثم يفهم ...
اننا شعب بسيط
وصغير يتعلم ...

***

اننا ـ حيث أمرتم ـ
من دهور
في المخيَّم !!

حسن النجمي — **دخان ـ قطر**

---

(١) اشارة الى المثل الشعبي المعروف :
« الحق الكذاب لباب الدار » .

نقد المذهب الجمالي (٢)

من الرمز الى الهذر

بقلم الدكتور محمد النويهي

ابدأ بأن أؤكد لقارئي انني لا انكر الرمز او انتقص من اهميته ، فكثير من الفن الغربي يقوم عليه ، وبعض ادبنا العربي نفسه يحققه . الا اننا يجب علينا ان نفهم طبيعة الرمز الفني فهما صحيحا ، وان نتذكر وسيلة الفن الخاصة التي يحقق بها رسالته . فالفن – حين يحتوي رمزا – لا يصل الى مدلولاته الرمزية الا عن طريق تشكيلاته المجسمة المحسوسة ، والرمز فيه هو صياغة صور مجسمة محسوسة ثم نقلها من مجالها الطبيعي للتعبير عن مدركات مجردة غير محسوسة . وهنا اختلاف الفن عن الفلسفة ، فالفن لا يحاول الوصول الى هذه المدركات بالتفكير الذهني والتأمل النظري المحض ، بل بالتجسيم . مغزى هذا اننا لا نستطيع البتة أن نفهم الرمز الفني ولا أن ندرك « رمزيته » نفسها اذا عزلناه عن عالمه المادي المحسوس الذي نبت في تربته واستقى منه تصويراته .

ومن الواضح ان الفنانين يختلفون في الصور الرمزية التي يستعملونها اختلافا مصدره اختلاف بيئتهم الطبيعية والاجتماعية التي يحسون بها ، يرونها ويسمعونها ويلمسونها ويشمونها ويذوقونها . نحن اذن لا نستطيع ان نقدر الرمز الفني تقديرا صحيحا – بل لا نستطيع ان نفهمه مجرد فهم – الا اذا ربطناه ربطا وثيقا بهذه العناصر التي احاطت بالفنان وامدته بلبناته التي يشكلها تشكيلاته الخاصة ليصل بها الى مدلوله الرمزي ، وكلما ازددنا بهذه العناصر معرفة وازدادت معرفتنا دقة وتفصيلا ازدادت قدرتنا على فهم الرمز وتقديره وتقدير النجاح الذي حققه الفنان في تحويله لهذه العناصر من مجالها الطبيعي الاول الى مجالها الرمزي الذي يعنيه .

عامل آخر يتدخل في صياغة الرمز ويسبب اختلاف الرموز وتشكيلاتها : هو التكوين النفسي الخاص للفنان. وهذا التكوين شيء معقد نتج من عوامل متنوعة . بعضها وراثي ورثه الفنان بطبيعة تكوين جيناته منذ اللحظة الاولى التي بدأ فيها خلقه في الرحم ، وبعضها مكتسب من تأثير طبيعة بيئته ، وظروف مجتمعه ، واحداث سيرته الشخصية بكل ما فيها من تجارب وعلاقات ومشكلات ومعاملات ، وامكانياته المادية والثقافية التي اتيحت له ، وما الى هذا من التأثيرات المكتسبة . ومن الواضح ايضا اننا لن نستطيع ان نقدر هذا العامل العظيم الاهمية في تكوين الرمز الفني ، بل لا نستطيع ان نفهمه مجرد فهم ، الا اذا درسنا هذه الظروف والاحوال والمكونات والمؤثرات ، وكلما انفقنا دراسة وانعمناها نظرا زادت قدرتنا على تبصر الرمز الذي يستعمله الفنان .

اما ان نعتقد أن في مقدرتنا أن نفهم الرمز الفني وأن نقدره بمجرد النظر فيه هو ، معزولا عن بيئته وعصره ، ومعزولا عن حياة صاحبه وشخصيته وتكوينه النفسي ، فهذا وهم صرف . واما اذا قلنا اننا لا يهمنا في الرمز كل هذه الاشياء ، انما يهمنا تصويره لمشكلة الانسان العامة التي لا تحد ببيئة ولا عصر ولا شخص معين ، فنحن اذن ندرس فنا . فالذي يجب ألا ننساه ابدا في دراستنا للفن ، هو أن الفنان كفنان لا يعبر عن مشكلة الانسان العالمية الا من خلال تناوله الشخصي لمشكلاته الفردية الخاصة . وانه لا يصل الى العموميات الا عن طريق الخصوصيات . فليس لنا الحق في أن ننسى مشكلة الفنان الشخصية جريا وراء مشكلة الانسان العامة . والا فلماذا تعب الفنانون في انتاج فنونهم ؟ وهل تتكون « مشكلة الانسان العامة » الا من خلاصة ملايين المشكلات الشخصية الفردية للبشر الحقيقيين المكافحين في واقع الحياة وواقع تجاربها وعلاقاتها وازماتها وصراعاتها ورغباتها ؟

لكن الدكتور مصطفى ناصف ، في كتابه « دراسة الادب العربي » ، يريدنا أن ننظر في الرمز نظرا معزولا عن كل الحقائق والعناصر التي ذكرنا ، وان نتأمل فيه تأملا جماليا مجردا لا يرى فيه الا انفصالا عن العالم المادي الواقع المعاش واتصالا بالعالم الغيبي السحري الاسطوري الخارق . وهو في هذا يتمشى مع مذهبه الاستاطيقي الذي رأينا في مقالتنا الماضية مدى عزله للعمل الفني عن طبيعة بيئته وظروف عصره وعن حياة صاحبه وعواطفه وشخصيته وتكوينه النفسي . هو يعتقد ان « جمال » الرمز لا يتبدى لنا الا اذا افرغناه هذا الافراغ التام . ونحن نسأل : اي قيمة تبقى في الرمز بعد هذا الافراغ والعزل ؟ لكن دعنا نتأمل الحجج التي يسوقها لتبرير هذا العزل ، فاذا بها نفس الحجج التي قالها وكررها من قبل ، والتي عنينا بتمحيصها في مقالتنا الماضية .

فهو تارة (ص ١٤٤) يقول لنا ان النقاد والاستاطيقيين يذكروننا دائما ان العمل الفني يبعد عن شخصية صاحبه ، ناسيا اننا لن نفهم هذا البعد الا اذا بدأنا بفهم شخصية صاحبه الى اقصى حد نستطيعه حتى ندرك الى اي مدى استطاع في فنه أن يبعد عنها . وتارة (ص ١٤٤ – ١٤٥) ينكر ان معرفتنا الكثير عن حياة الكاتب تزيدنا بصيرة بأعماله ، محتجا بأن الفنان ربما لا يضع في عمله الفني ما هو عليه بل يعطي لنا ما يود ان يكون او ما يمكن ان يصحبه او ما يخشى ان يؤول اليه ، ناسيا مرة اخرى اننا لا نستطيع أن نفهم شيئا من هذا كله او نقدره تقديرا كاملا الا اذا بدأنا بفهم ما كان عليه الى أقصى حد متاح لنا ، وكلما زادت معرفتنا هذه زاد تقديرنا لتحقيقه الفني . وتارة (ص ١٤٥) يكرر حجته غير المستقيمة بتنبيهنا الى خطأ الدارسين الذين تبلغ عنايتهم بحياة الكتاب والشعراء انهم يخيل اليهم ان انتاجهم لا يعدو ان يكون نتيجة آلية من نتائج شخصياتهم ، وهؤلاء الدارسون يكونون مخطئين بالطبع ، لكن خطأهم لا يبرر الانكار التام لاثر الشخصية والتجاهل التام لها . وتارة اخرى (ص ١٤٥) يعود الى تأكيد النقاد والاستاطيقيين أن العمل الفني يحرر نفسه من صاحبه ، ناسيا مرة اخرى اننا لن نفهم هذا التحرير اذا تجاهلنا صاحبه . وهو في هذا الصدد يستدل بآراء مبكرة لاليوت في علاقة العمل الادبي بصاحبه ، أو قل بعبارة أصح انفصام العمل الادبي عن صاحبه ، غير دار ان اليوت اخطأ في كثير من آرائه النقدية ، وغير منتبه الى النقد الكثير الذي أثارته هذه الاراء في تصحيحها وتفنيدها ، وناسيا ان اليوت نفسه قد عاد فصحح هذا الرأي المبكر وأقر بخطئه . وليس بين آراء اليوت النقدية ما اثار من الجدل مثل ما اثاره رأيه في ان الفنان يستعمل فنه لا للتعبير عن الذات بل لمحوها ، فليس من العدل ان يأتي مؤلف عربي فينقل لقرائه العرب رأي اليوت القديم مهملا ما اثار من معارضة ، ومهملا ما قاله اليوت نفسه في تصحيحه . ثم يندفع المؤلف في هذا التيار فيقرر هذا التقرير الجازم ، فمادة العمل الفني لا توجد في تاريخ حياة الشاعر ، وانما تنبع من العمل ذاته ، وهي تتبع منطق اللغة لا منطق العواطف . وكلما تعمقنا اصل العمل الفني في حياة الشاعر بعدنا عن معناه الذاتي » (ص ١٤٦) . ولا حاجة بنا الى مناقشة هذا الكلام بعد كل الذي مر ، لكننا لا نملك انفسنا حين نصل الى صيحته « لقد آن لنا ان نحرر النص

الادبي من نفس صاحبه » (ص ١٥١) أن نعيد سؤالنا له : لماذا أذن أقررت بأهمية التحليل النفسي بل التحليل الفرويدي بخاصة لنفسية الاديب ؟

لكن نستمع الى حججه التي ثلت صيحته هذه ، نجده (ص ١٥١) ينبه الى ان العناية بحياة المؤلف وعقائده تقود الى اهمال الشعر من حيث هو شعر . فهل نحتاج الى ان نكرر قوننا اننا اذا قادتنا هذه العناية الى هذا الاهمال فهذا خطأنا نحن ، لكن ليس هذا الخطأ مبرراً لاهمال حياة المؤلف وعقائده اذا استعملت في النقد استعمالا صحيحا . ونجده يضيف ان هذه العناية تقود الى خلط الشخصية وظروفها بالاحكام التقييمية ، وقد سبق ان ناقشنا هذا الخلط واقررنا بخطاه وضربنا المثل بما فعله نقادنا الثلاثة الكبار ، طه حسين والعقاد والمازني ، ببشار ابن برد ، لكن مرة اخرى يكون الخطأ هو الخلط غير السليم وليس العناية في حد ذاتها .

والمؤلف يمضي فيستشهد (ص ١٥٢) ببعض الاخطاء التي وقع فيها بعض الكتاب في تناولهم لنفس الشاعر ، بشار بن برد ، حين اتخذوا عماه وسيلة للطعن في شعره . وهم بلا شك مخطئون ، لكن هل يريد الدكتور ناصف ان يدعي ان باستطاعتنا ان ندرس شعر بشار وان نفهم فنه الخاص مع تجاهل حقيقة عماه ؟ حقا ان عماه قد يتخذ تفسيرا خاطئا او مدعاة لاحكام ظالمة ، لكن تصحيح هذا لا يكون بتجاهل عماه ، بل يكون بتبيين اثره الصحيح المضبوط في ارهاف حواسه الاخرى ارهافا اعانه على اشتقاق تعبيرات وتصويرات فنية جديدة لا يكتفي فيها بتقليد اسلوب المبصرين ، بل يصوغها من احساسات السمع واللمس والشم والذوق ويمزج بينها مزجا جديدا مترجما بعضها الى بعض ومترجما حاسة البصر اليها او مترجما اياها الى حاسة البصر كما يتخيلها من اسلوب المبصرين حتى يفهم سامعوه المبصرين ما يعنيه ، على نحو ما شرحت في دراستي لهذا الشاعر في كتاب « شخصية بشار » . ومن هنا ينساق المؤلف الى حكمه الكاسح (ص ١٥٣) اننا اذا درسنا ابا نواس الانسان فنحن مضطرون بداهة الى ان نتحدث عن شذوذه ، اما اذا درسنا ابا نواس الشاعر فلا حاجة بنا الى هذا الحديث ، لان من الممكن ان نفهم شعر ابي نواس فهما حسنا دون عناية بشذوذه . ولا حاجة بي الى بيان خطأ هذا الحكم بعدما تقدم من نقاش ، سوى ان انبه الى ان تأثير شذوذ ابي نواس على فنه لا يقتصر على تأثيره الواضح الذي يعرفه الجميع في شعره في الغلمان ، وهو شعر كبير الحجم عظيم القيمة الفنية ، بل يتعداه الى ما قد يكون اهم واعمق ، وهو محاولته في فنه الخمري ان يتغلب على هذا الشذوذ او يتحرر منه . لكني لا اترك هذه الجملة قبل ان ارى فيها دلالتها المحزنة على اعتقاد الدكتور ناصف ان من الممكن العزل بين كيان الشاعر الانساني وكيانه الفني ، ولو كان هذا العزل ممكنا لما كانت للفن مزية كبيرة ولا كانت الانسانية تحتاجه هذه الحاجة الضرورية الملحة . وربما كنا نقبل هذا الكلام أو نسامحه من مؤلف يرفض الاقرار بشذوذ ابي نواس ، كما فعل بعض الكتاب ، او من مؤلف يصرح برفض التحليل النفسي لشخصية الاديب ، وهو ما يفعله كثيرون ، لكن كيف نقبله او نسامحه من مؤلف لم يقر بالتحليل النفسي وحده ، بل اقر بالتحليل الفرويدي واقر بعقدة اوديب وفائدتها في تفسير الشخصيات الادبية .

ثم ينتقل المؤلف الى شاعر آخر ، هو ابو العلاء ، فيقدم للزومياته (ص ١٥٩ — ١٦٥) تفسيرا جماليا محضا لا يجعلها بحاجة الى الارتباط بتكوينه الشخصي ، او احداث حياته ، بل يفسرها بما يسميه « الميثولوجيا اللغوية » ، مشيرا الى ان لظاهرة لزوم مالا يلزم قصة غامضة لم تكتب بعد في حياة الفكر العربي (من اين اذن عرفها المؤلف ، وبأي حق يعتمد عليها هذا الاعتماد الجازم في تفسيره !) ، ومقررا ان منافسة العالم اللغوي للعالم الخارجي الاشاري لم تكن بعيدة عن عمود الفكر العربي أو روحه ، ورابطا هذه الظاهرة بمعجزة القرآن اللغوية ، وبدء بعض السور بأسماء الحروف ، ومكررا ان الروح الاسطوري الذي لم يدرس بعد يظلل الادب العربي بنسب واشكال مختلفة . وهكذا يفضل المؤلف ، في منهجه الجمالي العجيب ، ان يفسر كل شيء يلقاه بالميثولوجية والغموض والاعجاز والاسطورية ويجزم بصحة تفسيره وان كان يعترف بأن قصته لم تكتب بعد ولم تدرس بعد . ولم تنزل المؤلف من عليائه سمائه الغيبية هذه فسلم بالحقيقة العضوية البسيطة التي يريد انكار اثرها في ابي العلاء ، وهي عماه ، لربما ساعدته هذه الحقيقة المتواضعة على ان يتلمس لوسائل المعري اللغوية تفسيرا يظل من حاجته الى القصة الميثولوجية الغامضة التي لم تكتب بعد . والدكتور طه حسين نفسه — ولعله اعمق النقاد قدرة على النفاذ الى روح ابي العلاء — له تفسير ربط فيه بين وسائل المعري اللغوية وبين آفته ، فهو يتلاعب بتلك الوسائل اللغوية ويتسلى بها في سجنه المظلم الذي فرضته عليه آفته كما يلعب المبصرون بكرات « البلي » المختلفة الالوان ، هذا هو التشبيه الذي استعمله طه حسين . ولعله كان يستعمل تشبيها أجود لوعرفت تسلية اخرى للمبصرين ، وهي ان يأخذوا صورة مقسمة الى عشرات الاجزاء الدقيقة فيقوموا باعادة تركيبها لتؤلف الصورة الواحدة الاصلية .

وعلى نفس المنهج يستمر المؤلف (ص ١٦٥ — ١٧٢) فيرفض كل تفسير لشعر بشار يربط بين فنه الشعري وبين آفته ، بل يزيد فيدعي ان شعر بشار لا يمكن ان يفهم ما دمنا نظن انه يعكس ظروف صاحبه العضوية . هكذا يبلغ نهاية اسرافه في مذهبه ، فلا يكتفي بأن يقول ان معرفة هذه الظروف لا تفيد في فهم الشعر ، بل يدعي انها تقوم حائلا دون هذا الفهم ! وهو يعتقد ان من الظلم والخطأ البليغ ان يقال في بشار ان تجديده في الصياغة لم يكن تجديدا اختياريا وانما كان عنده ابن تلك العاهة التي فرضها عليه القدر فرضا لم يكن منه مهرب ، وهو يرى ان الاستبصار الخيالي في الشعر لا علاقة له بالتعويض .ولكننا لا ندري اي ظلم في ان يقال ان بشارا لما حرم حاسة البصر نمت عنده الحواس الاخرى وازدادت شحذا ، فاثرت في تكوين اسلوبه بالنحو الذي ذكرناه آنفا . ولا ندري لماذا يكون هذا القول نفيا بالاختيار عند بشار ،فقد كان له من آفته مهرب آخر ، وهو ان يكتفي بالتقليد ، تقليد اسلوب المبصرين ، كما اكتفى بالتقليد الوف من الشعراء المبصرين انفسهم،مريحين انفسهم من عناء التجدد . لكن بشارا لم يختر هذا المهرب السهل الرخيص ، بل آثر التجديد ، واستغل في تجديده نفس آفته ، فحول ما كان نقصا الى مصدر كمال ، فكان له في هذا اي فخر ، وكان هذا من اهم الاسباب لعظمته الشعرية التي تبوأها في تاريخ الشعر العربي . فأي ظلم في ان نقرر هذه الحقيقة ؟ اما نحن — بعد دراسة مستفيضة لشخصية بشار وفنه الشعري — فنرى عكس ما يقول المؤلف ، نرى انه لا سبيل الى فهم شعر بشار فهما كاملا او تقدير جدته الحقة في الشعر العربي اذا اهملنا ظروفه العضوية . وهذا مثال على ما ادعيناه من انه لا سبيل لنا الى تقدير المدى الحقيقي الذي استطاع الفنان ان يبلغه من التعالي في فنه على ظروفه الواقعية الا اذا درسنا هذه الظروف وادخلناها في حسابنا النقدي . ويكفي القارىء ان يرجع الى قصيدة بشار « يا ليلتي تزداد نكرا » والى ما قلناه في كتابنا المذكور في تحليل تشبيهاتها وصياغتها ، لتتضح له هذه الحقيقة ، ثم ليعد القارىء الى تعليق المؤلف على هذه الابيات ولينظر هل اقنعه هذا التعليق بأن من المستطاع فهم تجديد بشار بدون تذكر عماه ، ام لعل هذا التعليق يزيد القارىء اقتناعا بحاجتنا الى تذكر آفة بشار حتى نفهم تشبيهاته وصياغته ونقدر عبقريته الخاصة المنفردة تقديرا صحيحا .

ويبدو ان المؤلف اعتقد ان هذه الظاهرة الواحدة ، ادب الادباء غير المبصرين ، تقدم له مجالا طيبا للبرهنة على رأيه في عزل العمل الادبي عن ظروف صاحبه ، فبعد ان قال ما قال عن بشار ، وعن ابي العلاء ، جاء في ختام فصله الثالث الى اديب اخر ، ومن حسن حظ الحقيقة انه فعل ، لانه سيقدم لنا اقوى دليل على خطأ مذهبه وعلى مناقضته هو له . هذا الاديب هو الدكتور طه حسين نفسه ، والمؤلف يعرض (ص ١٧٤ — ١٧٩) للصفحات الاولى من كتاب « الايام » ، وهي الصفحات التي يصور فيها ذكرياته المبكرة عن الايام التي سبقت فقده

لبصره ، ثم الايام التي تلت هذا الفقد ، ويقول « واذا كان قد بقي له من هذا الوقت ذكرى واضحة بينة لا سبيل الى الشك فيها فانما هي ذكرى ذلك السياج الذي كان يقوم امامه من القصب » ، ومن الواضح انه يعني ذكرى بصرية ، وهذا يزداد وضوحا في قوله « هو يذكر هذا السياج كأنما رآه امس » . ثم يذكر حقائق مادية محددة عن هذا السياج، ان قصبه كان اطول من قامته فكان من العسير عليه ان يتخطاه الى ما وراءه ، وان قصبه كان مقتربا كأنما كان ملاصقا ، فلم يكن يستطيع ان ينسل في ثناياه ، وذكر امتداده من شماله الى حيث لا يعلم له نهاية ، وامتداده من يمينه الى اخر الدنيا من هذه الناحية ، ويذكر القناة التي عرفها حين تقدمت به السن ، والارانب التي كان يحسدها لانها كانت تخرج من الدار كما يخرج منها وتتخطى السياج وثبا من فوقه او انسيابا بين قصبه الى حيث تقرض ما وراءه من نبت اخضر ، يذكر منه الكرنب خاصة . ثم يصف خروجه من الدار اذا غربت الشمس وتعشى الناس ، معتمدا على قصب هذا السياج (ومن الواضح انه ينتقل هنا الى الايام التي اعقبت فقده لبصره) ، مفكرا مغرقا في التفكير ، حتى يرده الى ما حوله صوت الشاعر قد جلس على مسافة من شماله والتف حوله الناس ، ويصف استماعه المشغوف الى نشيد الشاعر ، حتى تأتي اخته فتحمله رغما عنه وتعود به الى امه ، وتضع رأسه على فخذها ، فتعمد هذه الى عينيه المظلمتين فتفتحهما واحدة بعد اخرى ، وتقطر فيهما سائلا يؤذيه ولا يجدي عليه خيرا ، وهو يألم ولكنه لا يشكو ، لانه كان يكره ان يكون كأخته شكاء بكاء .

واضح كل الوضوح ان هذه الاحداث والمشاعر والخواطر انما حدثت لطفل اصيب بفقد بصره حديثا ، فالصفحات تصور اولا ما سبق هذا الفقد من ذكريات بصرية تبقت في ذاكرة الكاتب واضحة بينة ، من سياج القصب والارانب واللون الاخضر لنبات الكرنب خاصة ، ثم تصور حالته الخاصة المعقدة العظيمة الارهاف في الايام التي اعقبت فقده لبصره . وهي كلها قائمة على هذه الحقيقة المادية وعلى اثرها في نفس الكاتب البالغة الحساسية ، فلا سبيل الى فهمها مجرد فهم ، ولا سبيل الى تذوقها بأي نوع من انواع التذوق ، ولا سبيل الى الاستجابة العاطفية لها والتأثر الفني بها ، اذا اهملت هذه الحقيقة . لكن الدكتور ناصف، امعانا منه في مذهبه الجمالي ، يريد منا ان نهملها ، صدق هذا او لا تصدق . ويقرر ان القيمة الفنية لما كتبه الكاتب لا علاقة لها بذلك الحادث في سيرة الكاتب ، ويقرر انه لا يعنيه اكانت الايام تتصل ام لا تتصل بكل ما نعرفه او نحب ان نعرفه عن طه حسين ، ثم يتمادى فيدعي انه لو استطاع باحث مجتهد ان يثبت انها لا تتصل بشخصية طه حسين على نحو ما يوهمنا (اي طه حسين نفسه - تأمل قوله « يوهمنا ») في عمله العظيم فان هذا لن ينقص من قيمتها من حيث هي فن . ويقرر انه لا يعنيه ان تكون هذه الاحداث قد ألمت كلها بالكاتب وهو صبي صغير !

هكذا يصل المذهب الجمالي الى الهذيان المحض حين يبلغ مدى شططه . والمؤلف هنا انما يحاكي قول اليوت في سنة ١٩١٧ اننا لو عرفنا ملء مكتبة كاملة عن حياة شكسبير لم يساعدنا هذا على فهم شعره وتقديره ، وهو رأي طلقه اليوت نفسه بعد عشر سنوات حين حمل على مذهب الفن للفن الذي ينكر الصلة بين الادب والحياة ورأى انه يحول دون التقويم السليم للشعر ، وانكر استقلال الفن واتخاذه غاية في ذاته، واكد صلة الفن بمسائل الاخلاق والدين والسياسة .

لكن دعنا ننظر في السؤال الذي يختم به المؤلف كلامه ، حين يسأل عن هذا السياج الذي يصفه طه حسين ، ما هو ؟ ويجيب بأنه قد يكون سياجا حقيقيا (تأمل في « قد » هذه) لكنه يحمل « الى جانب ذلك » دلالة اشمل هي دلالة الرمز . قد يكون هذا السياج هو العقبات التي ينبغي ان تتخطى ، ولم يخطر بعقل الصبي هذا النحو من التفكير ، فاذا نسينا فكرة الترجمة الذاتية نفذنا بسهولة من المعنى الحرفي الواقعي الى الرمز ، ومن ثم يخيل الينا ان السياج صورة للطموح او الرقي الروحي ، ودون هذا الطموح عقبات .

لست أريد أن أجادل الدكتور ناصف في هذا الرمز الذي ارتآه ، وانا اوافقه على ان عدم خطوره على عقل الصبي نفسه لا يكفي لرفضه ، لكني اريد ان انبهه الى انه لو اعاد النظر فيما قال عن هذا الرمز وانعم فيه التفكير ، لوجد انه هو نفسه لم يستطع ان يصل الى هذا الرمز بتناسي سيرة طه حسين كما ادعى ، ولا باغفال المدلول الحسي المادي للرمز ، بل تسنى له هذا الوصول بان فهم الرمز « الى جانب » المدلول الحسي الذي عناه الكاتب ، فان بقي في صدره شك في هذا فليرجع الى جملته التي سبقت تفسيره الرمزي ، وهي قوله « وربما نستحضر حياة الكاتب وما آل اليه من النبوغ ، ومن ثم يخيل الينا أن السياج صورة للطموح الخ... » هو اذن قد استحضر حياة الكاتب وما آل اليه.

افليس هذا ينفض نقضا تاما ما ادعاه المؤلف من استطاعتنا ان ننفذ الى الرمز اذا نسينا دلالاته المادية وعزلناه عن حياة صاحبه ؟ لكن لننظر الان في رموز اخرى ارتآها المؤلف واخلص فيها لمذهبه الجمالي فعزلها عن اصولها الواقعية ، وهذا ما سنراه في فصله القادم والفصل الذي يليه .

٤ - التحليل اللغوي الاستاطيقي

حين نقرأ عنوان هذا الفصل نصيح : الان ، اخيرا ، سيشرح لنا المؤلف تفاصيل المقاييس الجمالية التي يريد تحكيمها في دراسة الادب! فقد لاحظنا الى الان ان المؤلف يهدم ولا يبني ، يهدم جميع قيمنا واحتياجاتنا التي نقرأ الادب رجاء الحصول عليها ، ولا يضع محلها سوى كلام غامض عن الطبيعة الاستاطيقية الخالصة للادب وصلتها بالادراك الغيبي الاسطوري . لا شك اذن انه الان سيحدد مقاييسه ؟ لكن ما اشد خيبة املنا . يبدأ المؤلف هذا الفصل بتقرير عقيدته (ص ١٨٥) ، وهي ان للفن كيانا مستقلا ، متميزا بنفسه من سائر الانظمة الفكرية والاجتماعية ، ولذلك ينبغي ان يقاس بمقاييس خاصة توافق طبيعته . وهذه المقاييس في رأي المؤلف لا تلقي بالا الى الظروف الاجتماعية ، او حياة الاديب ، او تكوينه العضوي او النفسي ، ولا يهمها تأثير الاديب فينا والعاطفة التي يبعثها عمله الادبي فينا حين نقرأه ، ولا يهمها هل يعبر الاديب او لا يعبر عن تجارب حقيقية حدثت له ، ولا يهمها هل يصور مشكلات ومخاوف ورغبات شخصية خاصة جاش بها صدره ، ولا يهمها مدى صدقه او كذبه في العاطفة التي يعبر عنها . وهذه كلها اشياء عرفناها من الفصول الماضية ، وهي كلها اشياء سلبية ، ولكن اليست للمقاييس الجمالية التي يرى ان يقاس بها الادب اي خصائص ايجابية؟ ما هذه المقاييس بالضبط ؟ سنقرأ هذا الفصل بعناية فلا نجد جوابا يشفي الغليل . ولا نجد الا حديثا غامضا عن « النشاط اللغوي » ، و « النشاط اللغوي الاستاطيقي » . ولكنا كنا نعرف بالطبع ان الادب نشاط لغوي ، وكنا نعتقد ان هذا النشاط موجه الى التعبير عن موقف الاديب العاطفي الوجداني من تجارب حياته وعلاقات مجتمعه ودخائل نفسه ، والمؤلف قد انكر هذا كله ، فما هذا النشاط اللغوي الاستاطيقي الذي يدعونا الى تأمله ، واي شيء يبقى فيه اذا عزلناه عن جميع عناصره المادية والاجتماعية والعاطفية والنفسانية ؟ مرة اخرى لن نجد الا تقريرات سلبية من ناحية ، وحديثا غامضا عن الادراك الغيبي الاسطوري من ناحية اخرى ، الامر الذي يزيدنا تأكدا ان هذه المقاييس الجمالية ، ما دام المؤلف يصر على أن يفرغها هذا الافراغ ، لا يمكن ان تكون الا حديثا فارغا يدور في فراغ مطلق .

لكن نمضي في صبر مع المؤلف منذ صفحته الاولى في هذا الفصل، فنجده اولا يكرر حملته على الدراسة الاجتماعية للادب ، فيدعي انها حاولت مرارا ان تشتق خصائص العمل الفني من مجال اخر متميز لا اهمية له من الوجهة الفنية . انظر كيف يبالغ فيقول « لا اهمية له » ، ولو قال ليس وحده ذا الاهمية في تكوين خصائص العمل الفني ، لكان اقرب الى الاصابة . ويكفي لاقناعه بأن المجال الاجتماعي له اثر كبير في خصائص الاعمال الفنية ان يدرس تاريخ تطور فن من الفنون ، وليكن فن الدراما او القصة او الملحمة او الاوبرا ، فيدرس الاسباب الاجتماعية لظهورها او انعدامها ، لنموها وتقدمها او انحدارها وتأخرها . ثم يقول

« نسي المناصرون لهذه الدراسة ان الفن لا ينمو وفقا لمنطق اجتماعي وانما ينمو وفقا لمنطق داخلي كامن فيه متميز » . وهكذا يسير مع نفس المبالغة ناسيا هو حقيقة جليلة يشهد بها تاريخ الفنون ، وهي انه ان كان صحيحا ان للفن منطقا داخليا خاصا ينمو وفقا له ، فان هذا المنطقيجب الا ينفصل نمام الانفصال عن المنطق الاجتماعي ، والا صار الى التصنع والزيف حتى يزداد بعدا عن حقيقة الحياة الانسانية وحقيقة المشكلات والمشاعر البشرية . هذا ما حدث المرة بعد المرة في ناريخ الفنون ، بل هو ما حدث لكل مذهب فني حين اتم رسالته وتغيرت الحياة من حوله، ولكنه ظل سائرا وفق منطقه الداخلي دون ان يدرك ان هذا المنطق قد صار غير مناسب للظروف الجديدة، فاحتاج الى ثورة تدخل عليه المنطق الاجتماعي الجديد فنعيده الى الطريق السوي حتى يؤدي رسالته الفنية الصحيحة للانسانية الدائبة التطور ، ورسالته الانسانية هي وحدها التي تجعل للفن اهميته البالغة في مجالات النشاط الانساني ، ولولا هي لما زاد بمنطقه الداخلي على ان يكون مجرد مهارة تكنيكية فارغة او الاعيب حواة . فان استطاع المذهب الفني ان يتطور مع منطق الحياة والمجتمع كتب له البقاء فترة اخرى ، والا كان الانقراض هو مصيره المحتوم .

ثم يكرر دعوته (ص ١٨٧) الى ان نستبعد كل ضرب (لاحظ مبالغته هذه « كل ضرب ») من العلاقة بين الظواهر الجمالية والظروف الاجتماعية ، بحجة ان النظر في هذه العلاقة يمنعنا من استجلاء مفهوم القيمة (يعني بالطبع القيمة الجمالية الخالصة ، فهي وحدها التي يؤمن بوجودها في النص الفني) واضحا في اذهاننا ، وان الظروف الاجتماعية تسيء الى فهم الشعر وادراك معالمه المتميزة . ولكن هل يستطيع المؤلف حقا ان يستجلي مفهوم القيمة الفنية في كل المدارس الشعرية المتعاقبة التي شهدها ناريخ الشعر الغربي اذا عزل هذه المدارس عن ظروفها الاجتماعية ؟ سيجد لو اتقن الدراسة في دراسة الشعر الغربي نفسه ، لا دراسة كتب الفلسفة الجمالية – ان فهم هذه الظروف بدلا من ان يسيء الى فهم الشعر وادراك معالمه المتميزة ، سيقدم له عونا كبيرا في هذا الفهم والادراك .

ثم يكرر في الصفحة التالية ادعاءه ان الابنية الثقافية مستقلة عن اوضاعها الحضارية والعلمية ، وان الشعر له حياته وروحه العامة التي لا تأتي من الخارج . ثم يضرب لنا مثلا يعتقد إنه يفيد قضيته ، فيقول ان مثل الشعر كمثل النبات يتغذى باشياء ولكن خصائص النبات لا يمكن ان تعزى الى ظروف الارض التي يعيش عليها . وهو مثل لو تأمل فيه واستحضر الحقائق العلمية الاولية عن موضوعه لوجده يهدم عليه قضيته . اي عالم نباتي قال ان خصائص النبات لا يمكن ان تعزى الى ظروف الارض التي يعيش عليها ؟ لسنا نعني الان ان النبات لا يستطيع ان يعيش مجرد عيش في ارض تامة الاجداب والخلو من الماء والهواء وضوء الشمس ، ولا نحن نعني مجرد الصفات العرضية الظاهرة ، مثلما يحدث للنبات اذا أغنيت تربته بالسماد فكبر حجمه او كثر ثمره ، بل نعني ان الكمية التي يحصل عليها النبات من هذه العناصر ، وطبيعة عناصر التربة التي يتغذى بها ، لها اثرها في تحديد خصائص النبات الجوهرية. وقراءة يسيرة لكتاب مبسط من كتب البيولوجيا كفيلة بأن تري المؤلف مدى ارتباط اجناس الحياة ببيئاتها ، ومدى تكيفها الرائع لملاءمة ظروفها المختلفة ، وبأن تريه ان هذا التكيف لا يقتصر على صفاتها العرضية الظاهرة بل يتغلغل في صميم تكوينها العضوي التشريحي الدقيق. حقا ان العلماء لا يعللون الان هذا التكيف بثورات الصفات المكتسبة كما كان لامارك يفعل ، بل يعللونه بتصارع الاحياء وبقاء الاصلح اي اكثر ملاءمة للظروف ، ويعللون هذا بتشكيلات الجينات او الوحدات الوراثية . الا ان الظروف هي التي تحكم اي هذه التشكيلات ينقرض وايها يبقى ويتوارث ويستمر في سلسلات التكيف المتعاقبة . وهذا في حد ذاته يبين للمؤلف خطأ قوله ان خصائص النبات لا يمكن ان تعزى الى ظروف الارض التي يعيش عليها . وخير دليل على خطأه هو ان العالم النباتي يستطيع من دراسة خصائص نبات ما أن يحزر ظروف ارضه التي عاش عليها ، ويستطيع العكس ايضا ، يستطيع بمعرفته لظروف ارض أن يحزر الخصائص التي يجب أن توجد في النبات لكي يعيش عليها ، من تكوين الجذر والساق والاوراق وقدرة تحمل الجفاف والبرد وما اليها . وعلماء الجيولوجيا يستدلون بوجود نباتات معينة في منطقة ما على ان ارضها تحتوي على عناصر ومركبات معينة مثل الحديد والمنغنيز والزيت . قد كان يجوز للمؤلف ان يشبه قدرة الاحالة التي يوهبها الفنان فيتمثل بها عناصر بيئته في انتاجه الفني بقدرة النبات على الانتفاع بعناصر بيئته وتحويلها الى نسيج حي ، اما أن يتطرف فيدعي ان خصائص النبات مستقلة عن ظروف ارضه فهو شطط لا يسامح عليه . او لم يسمع مجرد سماع بعلم أسمه علم الايكولوجيا ، وهو فرع من علم البيولوجيا يبحث في ما للكائنات الحية من عادات ونظم للحياة وما بين هذه وبين ظروفها المحيطة بها من علاقات ؟ اولم يسمع بعلم تحسين السلالات النباتية والحيوانية ، والنتائج العملية الباهرة التي حققها العلماء في هذا المجال ، وذلك باختيارهم للظروف التي تدفع تشكيلات وراثية معينة الى البروز وتمنع بروز تشكيلات اخرى . أفبعد هذا كله يقول ان خصائص النبات لا يمكن ان نعزى الى ظروف الارض التي يعيش عليها ؟ (١) .

ثم يعود بعد هذا كله فيسلم : (ص ١٨٨) ببعض الاثر للظروف الاجتماعية ، قائلا « اننا لا ننكر ان هذه الظروف قد تفيد دارس القصيدة ، قد تبصره بمعناها السطحي » . لكنه تسليم لا ينفع في تصحيح جموحه ، فهذه الظروف لاتبصرنا بمعنى القصيدة السطحي وحده ، بل منها ما هو لازم اشد اللزوم لتبصيرنا بتكوينها الجوهري نفسه ، ولماذا نمت فيها الخصائص الفنية التي نمت فيها ولم تنم غيرها، كما ان ظروف النبات في ناريخ التطور البيولوجي قد اثرت في تحديد الطرق والشعاب التي يتخذها نموه العضوي وتعديله الوظيفي ، وحكمت ايها جدير بالبقاء وايها يستحق الفناء .

وحين يقرر (ص ١٨٩) اننا لا نقرأ القصيدة من اجل ان نبحث عن التجارب الحقيقية التي مرت بالشاعر ، فهو مرة اخرى يكرر رأي اليوت المبكر الذي تم تمحيصه والتدليل على اسرافه والذي عاد اليوت نفسه فخالفه . وقد كان اقرب الى السداد ان يقول اننا لا نقرأ القصيدة من اجل هذا الغرض وحده ، بل لنرى ايضا كيف استطاع الشاعر ان يحيل هذه التجارب وان يستغلها في بنائه الشعري . لكننا لا نستطيع هذه الرؤية الا اذا عرفنا التجارب « الخام » التي بدأ بها من ناحية (وهو ما ينكر المؤلف لزومه) ، وعرفنا تركيبه الفردي الجسمي والنفسي الى اقصى حد نستطيعه من ناحية اخرى (وهو ما ينكر المؤلف لزومه ايضا) .

ثم ينقل قول اليوت (ص ١٨٩ – ١٩٠) أن العواطف التي لم يمارسها الشاعر في الحياة تؤدي له خدمة ربما لا تقل عن خدمات

– التتمة على الصفحة ٥٤ –

(١) كتبت هذا النقاش في الشهر الماضي ، واليوم جاءني ابن لي تلميذ بالسنة الثانية الثانوية ، واخبرني بالاختبار العلمي الذي اعطي له في مادة علم الاحياء في امتحان اخر السنة : اعطي نباتا طلب اليه ان يقوم بوصفه والاستدلال بخصائصه على طبيعة البيئة التي نبت فيها ؟ فلما سألته كيف استطاع الاجابة اراني كتابه المدرسي (التاريخ الطبيعي، علم النبات ، للصف الثاني العلمي ، تأليف دكتور فتحي مصطفى الغزاوي ، سنة ١٩٦٤) ، وفيه فصل عنوانه « النبات والبيئة » يبدأ بهذه السطور : « يقصد بالبيئة الوسط الطبيعي الذي يعيش فيه النبات ، ولهذه البيئة تأثير على الشكل الظاهري للنبات وعلى تركيبه الداخلي ايضا ، اذ يتحور كل من الشكل الظاهري والتركيب الداخلي لتلائم النباتات البيئة التي تعيش فيها » . يلي هذا تفاصيل وتجارب ورسوم على النباتات المائية والنباتات الصحراوية خاصة . فلم ادر أأسر باجادة ولدي للدروسه ، ام احزن لان من باحثينا الجامعيين من يندفعون الى القاء تقريرات لا يعرفون الحقائق التي تتصل بها ، وهي حقائق بدائية يتعلمها تلامذة المدارس الثانوية !!

نبضات الأفق المضاء

١ ــ المرآة المكسورة

منحنا وجهك الحالم
هوانا ، حين لاح وراح تحمله لنا اطلالة الموجه
ومن بين الوجوه أراق في أضلعنا ثلجه
وظللنا بظل الامل الناعم
وكالليموية الفجه
على رغو المياه تعوم غادر حزننا الجاثم .

***

رأينا وجهك الحلو التقاطيع
ملامحه الربيعيه
تبين ، كأن أغنية بدائيَّه
لنا تصف المواسم حينما بزغت يد الخصب
لترتد يد الجدب
وكم هتفت لك الافواه باعثة على التشجيع
ولما جان دور ممثل الفكر السياسيه
تقدم ، والصراخ علا
فبارح بيته الدميه
وقطّب وجهه الجمهور وهو يغادر القاعه
ــ لقد نطقت على المسرح فقاعه
ــ ممثلنا على المسرح ما بدل أطباعه
ــ كبير اسمه اكبر من رسميه
ــ لقد أضحكنا لما بدا يغرق في همه
... فيا ممطر ماء الــورد
تباعد ان تشأ كي يقرب الموعد .

***

لمن تحمل هذا القلب ، تجلوه ، وتخفيه
كلؤلؤة البحار ، وأفقر الفقراء
يعسّل مقلتيه بسكّر الثمره
ولا تمتد كفاه الى الشجره
ويصرف عمره في فيئها المقفار
فما أحراك أن تذبح هذا القلب ، تشويه
وتأكله ، فان النار
سترمد فيك ... يهبط رقم المحرار
ويأخذ حده الادنى
وترتاح اليمامة من مناوشة الرياح وحيلة الصياد
ومن شجر ترن به العصافير
ستخضل المسامع بالمزامير
ولكن لست أملك حظوة
ودبيب ضفدعــة على قدمي
يخثر فــي العظــام دمي
وأمواه السآمة تحت جسر عمــودي الفقري تجري
بشراع الامس
سلاما أيها المدفوع تحت الشمس
سلاما أيها المقبل تحت النجم
كما يتكسر الانسيان
هي المرآة حين تكسرت وتدلت الاذنان
فما ذنبي اذا راحت تشوه فارس الفرسان .

٢ ــ دعوة للقمر

مع الاطيار باسمك في الحدائق ضاع قيثاري
رجعت مع المساء ... وكنت أكاد أموت من ناري
ويا ما كنت تفرحني كواحدة من اللعب
ولم أقنع بأنك صرت كرسيا من الذهب
عليه آمر ناه
فبين أصابع الريح
أنا يا ليتني ناي من القصب
أصب حنين مجروح
الى قمر بلا لهب
فيا صحن الرماد ، أيا حديثا طال
أيا تمثال
أيا أرجوحة لم تقترب يومًا من الاطفال
أأنت الواعد المأمول
أأنت منور المجهول ؟
معاذ الله ، ما أنت سوى نجمه
تموت كما يموت الطفل
اذا امتدت يدا غيمه
على وجه السماء وأمطرت رعدا .
أأنت السعد ؟ أنت النور ؟
كرهت النور والسعدا
اذا لم يرويا العطشان أو لم يطعما الجائع
لقد خيبت كل مآمل المحروم والعاشق والضائع
أيا كتلا من اللؤلؤ في القيعان مرصوفه
أيا مرآة ماس في كتاب الغيب موصوفه
منازلنا هناك تنام بالعتمة ملتفه
وأنت الهة بيضاء فوق مطية الديجور
محلقة بلا رأفه
خدعنا فيك
وباركناك في الصلوات معبودا
كأنك لست موجودا
ولسنا نحن موجودين
وهذي الضجة الكبرى مسرة طين
وحزن هواء .

***

الا أيتها المرآة
اذا لم تمنحينا الضوء بعض الضوء
اذا لم تكرمينا الشيء بعض الشيء
تعالي فوق أرض الناس حيث الناس عباد ومعبودون
نشاهد وجهنا فيك
ونهجس اننا في الارض موجودون
وكم كنا وكنت وأنت من أسر المحاق بسكنت جوف الحوت
ننقر فوق صينيه
مغنين : « الا يا أيها الحوت
دع القمرا » .

٣ ـ نزهة ليلية

وفي قيلوله الظهر
لمحت مدينتي في مثل حلم خالص الزرقة كالبحر
شراعا مثل غاب والزهور اللدنة البيضاء
على جبل تزين كتفه نجمه
لها في كل نفس حد خيط لا تراه أعين الرائي
وتلتمع النفوس كما الشباك التمعت في صيدها المائي
ومن رائحة العطر المسائي الطيور تطير
فقاعات من الاضواء
لها في غمزها تحت الدجى نأمه
ووجه أمير
يقول : انا هو الملاح
ألا ما أجمل الانسان حين يعيـــد للوردة وهي تموع ثانية توردها !
ألا ما أجمل الـدنيا
اذا ما جمد الله لنا الرؤيا وجسّدها !
فهذا شعبنا وأميره الملاح في تعبيره
جرس الندى يحيى
ترى من خاط للمسرى فم الصمت
فلم يقفره ، لم يخطف مدينتنا ؟
ولم يسرف لآلىء وجه حاكمنا الذي نهواه
من أوجهنا البحرية السمت ؟
أحقا سوف نرجع بعد نزهتنا الى البت ؟
وفي اصبعنا المفتاح ؟
أحقا سوف لا تخبو سعادتنا
اذن ، فلنفتح الآذان والاعين
على الراقصة الشقراء والجنية المشمسة الاصداء
على فجر نؤطره كصبورة طفلة حسناء
ونقرأ في الكتاب ونحمد الله
وماذا في الكتاب ؟ هناك أقصوصه
تصور رؤيتي أجنحة لمست ثراها غير مقصوصه
فهذا حلم مزمن
تغناه الجدود الاولون بعصرهم ، والدهر واراه
لقد كانت هناك مدينة فوق جبين الماء
ومثل سفينة أغرقها الله
وأرخى فوقها مقته
ستارا كانطفاء النجم في محارة ميته
وصارت تحت رجليه
لان أميرها ما كان ملاحا
ليحملها كقلب بين جفنيه .

***

لقد حان الرجوع من التجول في حدائق عقلي الباطن
لان الارجل البشرية الملساء
تجاذبها النهار لكي تمشط شعره المرخي في الاحياء
وسبرك هذه النزهات لا تأتى على غير سرير الليل
فكل توقع ساكن
ويولد ميل
وتبدأ جولة الانسان في ذاته
فمن أحيائه يدفن ، يحيي بعض امواته
وحين يشم سيف الموت يقربه يزيح ازاره
يأتزر الاضـــواء
وتوقظه كما توقظه في مثل هذا الوقت
من سالف أوقاته
ذراع نهاره الساخن
وأبد يصلي للسماء لكونه كائن
ومن بعد الصلاة يرى ويكبت ما يراه لجولة أخرى
يزاولها وأجنحة النعاس تلملم الذكرى
يرى من خلف سور النوم يقظة أجمل الاشياء

***

أحقا هذه الالفاظ
سأجمعهن بالسلات كالاثمار في نومي
حصيد حصادي اليومي ؟
أحقا نفسه الهذيان ما أحكيه
أم ان مدينتي رسخت بظل الصخرة المشرفة البيضاء
والمسجد يدعو في منارته مصابيه
ليخلق للسفينه ربنا الربان قبل تضخم الظلماء ؟

٤ ـ نبع نرسيس

أنا رجل بلا احلام
كمثل علامة استفهام
أنا في هذه الارض التي تحفل بالارقام
وبالاوجه والاقدام .

هنا في الارض القاني وأبحر زورق الفجر
هنا في هذه الايام
ولم يرجع من السفر
ولم أحلم بعودته
لان العام بعد العام بعد العام
يذوب ، وما أزال الخيط بعد الخيط بعد الخيط
أبتره بلا جـدوى
مع الساعين أسعى كي وكي من بؤسهم أسلم
وبيت العنكبوت يبين لي أقوى
لاني لم أعد أفهم
متى أهوى
متى وجه الهوى ألقاه
ووجهي طالما في نبع نرسيس العميق أراه
لكم عيناي كلمتاه
لكم شفتاي ضاحكتاه
ولكن عادتا منه بلا شيء
بضوء متاه
وأغنية وحفنة آه
فمنذ أتى الى دنياه
أتى يطفو على الامواه
لكم غرس التمني عله في غفلة من منجل الموتى
يغني أرض حلم أكله يؤتى
ويا ما خيبت أقداره مسعاه
فعاد لنفسه ، للمجهل النير ينبش فيه عن معناه
وعن مرآه .

بغداد

موسى النقدي

رمال .. في قعر زجاجة !

قصة بقلم ابراهيم عبد الحميد حمودي

.. كانت الشمس كريمة تماما ، برغم الهــواء الجاف ودرجة الحرارة المنخفضة ، وفيما دلف الصديق الى غرف المراجعة المكتبيـة الكثيرة ، ارتضيت لنفسي جانبا من المدخل الرئيسي للدائرة .. أرقب المارين ، لساعات .. دون كلل .

بعد دقائق ، صرفت النظر عن الاهتمام باللحى الحليقة ، وأخذت أهتم بالمساحة التي يشغلها شعر الوجه .. في الوجه .. أرقب وجنات الرجال باهتمام متحسسا وجنتي في نفس الوقت .. ان معظمهم ينتزع الشعر بالمنقاش عن الجلد .. بعكسي ، فانا احلقه جميعا حتى أكـاد اصل الى العيون وهذا ما يسبب لي ان أقف كل يومين أمام المرآة لاحلق وجهي خشية أن يغمره الشعر ، وبالتالي أضيـع المزيد من وقتي .. وبدأت أهتم بتفصيل العباءات التي ترتديها بعض النسوة .. لاحظت لاول مرة ان العباءة مكونة من قطعتين تخاطان ببعضهما في منتصف العباءة تماما وبصورة متوازية !

تركت كل ذلك الى ملابس السافرات .. وجدت ان معظمهن قد رفعن الثوب عن الركبة بعدة بوصات وان بعضهن قـد شوهن نأودهن بالكعب العالي ، فجأة ... لمحت شبح ابتسامة عـلى شفتي فتاة .. يا لله .. يا ملائكة الرب جميعا . ساعدوني لان اتذكر ... ودفعت يدي بعنف مارا على شعر رأسي : لا فائدة .. لا أتذكر .. واتسعت البسمة ، ورأيتها تخطر أمامي مجتازة الممر الى الشمس المطلة على ساحة الدائرة الامامية ، غامرة نصفها القريب الى الحائط .. والتفت ورائـي لاتأكد : لمن تراها تبتسم ؟ ربما كانت تحلم ، ربما تذكرت نكتة ما ، ولكن البسمة استمرت ولا أحـد يقف سواي !.. عجيب ... أتراهـا مخطئة ؟ كلا ، كلا .. هذا الجسم الملفوف بعناية تامة ، وهذا الوجه الجميـل المستدير نصف الممتلىء لا يبتسم لاحد غيري . وعادت مارة من امامي لتجلس على كرسي عتيق قرب باب الدائرة واضعة ساقا على ساق .. كان الرداء قصيرا حتى بانت الركبة .. وتذكرت ياسين .. آه لـو كنت في جرأته .. اللاعبين .. أنشأونا جبناء نستحي ، واستمرت الفتاة تنظر ناحيتي وتبتسم .. يا لالهة المجوس .. ماذا أفعل ؟ ليست لي الشجاعة الكافية حتى لان اكشر ، حتى ان اظهر أسنـاني التي تحب الدخان .. وأدرت وجهي عنها مشعلا سيجـارة وأنا أفكر بحسرة ... لا بد انها تعرفني لتبتسم هكذا مشجعة ، والا لكانت بلهاء ، ولكـن .. لا لا .. ليس في تصرفاتها ما يدل عـلى بلهها .. انا الابله .. لاني لا أستطيع حتى ان أحييها بكلمة مناسبة .. تبا للجدران الصفيقـة التي وضعها القدر بيننا في شرقنا المتعب .. « أين ذهبت السنـوات الاربع التي طال فيها لسانك في الكلية .. كأنها حلم .. كنت لا تترك فتاة مـن معارفك الا وتحتجزها ساعات طـويلة في النادي هاجرين الدروس ، تتحدثان عن كـل شيء .. حتى تلك التي تزوجت العجوز الدميم ووضعت الاحمر .. كانت قلعة منيعة ، ولكنك اكتسحتها بطيبتك ورعونتك وكلماتك الساذجة المتثاقفة .. لم تكن نذلا في شيء .. كنت بطلا بدويا رائعا ، ما لنا ولهذا .. ذهب كل شيء .. ها هي امامك صورة اخرى .. استعمل لسانك يا فتى .. لا أستطيع.. لا أستطيع.. أكاد انفجر » . والتفت اليها :

كان في عينيها حنان يبتلع كل شيء .. حتى آلامي نفسها. وقامت من مقعدها بهدوء سائرة نحو الباب ، وما ان اختفت من ناظري حتـى هتفت أعماقي .. ليسقط ألف صديق .. وسرت وراءها حتى دانيتهـا ثم قلت لها وأنا احس باني غير عـابىء بشيء : صباح الخير .. ألست فضيـلة ؟

وابتسمت حياء ثم قالت : أنا عذراء .. جارتكم القديمة .

ـ لهذا رأيت وجهك مألوفا .. حتى اني .. حاولت الكثير ولـم أستطع أن أتذكر حتى الاسم .

وضحكت قائلة :

ـ وأهلك ؟ كيف حالهم ؟ وأين أنت الان ؟..

وبعد خمس دقائق كنا نركب الباص ، وعرف كل منا الكثير عـن الاخر .. أنا خريج كلية في طريقي الى العمل ، وهي معلمة جـاءت الى هذه الدائرة لتنتظر زميلتها الا ان الاخرى تأخرت .. أهلها انتقلوا الى مكان قريب من دارنا الجديدة ولكنا لا نعـلم .. يا للسنوات .. تسع مضين ، كنا قبلها نلعب معا في شارعنا الصغير المسدود النهـاية ونقرأ معا ، وقلت لها :

ـ ما رأيك لو التقينا مرة أخرى ؟

ـ وما الداعي ؟

كان سؤالا شرقيا منقنا .

ـ لا شيء .. سوى أن نسترجع ذكريات الصبا .

ـ فقط هذا ؟

وأردت أن أقول : وأشياء أخرى .. فقلت :

ـ ليس هذا فقط .. انما بصراحة.. ارتاحت نفسي عندما رأيتك.

ـ والناس ؟ وأهلك ؟ وأهلي ؟

« عدنا الى اللعبة القديمة ؟ »

ـ لا اظن ان الجلوس في سيـارة مصلحة يدعو الى الريبة .. ثم ان جيرتنا ...

ـ حسنا ، سافكر في الموضوع .

وجاءت ابتسامتها في الموعد الملائم تماما .

ـ ومتى أعلم النتيجة ؟

وبسرعة حددت الموعد .. الخامسة والنصف مساء الغد .

فقلت لها :

ـ سأقف اسبوعا .. كل يوم في الخامسة والنصف .. وأوقت ساعتي على الاذاعة .

ـ لهذا الحد ؟

ـ لك أن تظني ما تشائين .. انما بالنسبة لي .. لقد رسمت واحة طيبة سنجتازها معا .. وليس في حياتي واحة اخرى .

ـ وقريبتك تلك ؟

« يا للملعونة ! »

ـ انتهى امرها .. كنا مراهقين وقد درسنا عن المراهقة الكثير .

وذهبت ... يا رب السموات .. ألا بد من الدلال هكذا ؟ من اظهار الصد والتمنع ؟ لماذا ابتسمت لي وسرت معـي ... يا ابنة الاوادم ؟ في جيبي نصف دينار فقط ، لاحتفل على الطريقة القديمة ..

وفي السادسة مساء خرجت من مقهاي الاعتيادي راحلا الى النهر العظيم ، وتلفعت بمعطفي العتيق وأنا أجلس على احدى دكات الـدرج الكونكريتي الذي يحاذي السدة القريبة جنـوبا من جسر الاحرار .. وبدأت أحتسي صرفا .. وشعرت بالغثيان سريعا .. « اريد أن أنسى آلامي .. اريد ان انسى حتى الفرح .. يا رقما قميئا في الوجـود .. الك حق في الحب والسلوى كما تفعل الارقام الاخرى المليئة بالامل .. يا شاة من القطيع الالهي .. » وضحكت .. « نحن قطعان .. خراف

الله المليئة شحما » وبصقت ما وضعته في فمي ثانية .. « في جيبي مائة فلس .. لماذا لا أشتري برتقالة على الاقل .. في رجلي ثقل لا أدري كنهه ، فأنا لم أغص بعد .. دعنا من ذلك .. صهباء صرفا .. أحسن بكثير » . ونزلت الى النهر « لا لا .. لنمزجها بالماء » وملأت الزجاجة حتى الفوهة ثم « خض الزجاجة قبل الاستعمال .. يا لهم من عباقرة هؤلاء الصيادلة .. صيادلتنا البواسل » وخضخضت القنينة.. عجيب !؟ مزة سوداء تختلط بالسائل الحليبي ، وانتظرت الى ان يسكن الرمل الذي بدأ يركد في الاسفل « الحياة تختنق بلا قعر ، والوجود لا مجد لحد البشاعة .. الليل مقلق رهيب باشباحه التي تنهشك كحيوانات جائعة أميبية والدماء تسيل في العروق يوميا باوتوماتيكية مفجعة عشرات .. مئات الاميال دون نهاية .. دماغك يركض .. مرة في قلبك ، مرة في بطنك .. في رأسك ، وتظل تحلم باغتصاب شبح ما.. نحاول أن تهدأ وتنام فلا تستطيع .. أنت بلا أمنية ولا مصير .. ولا حتى مطمع في خير أو شر .. لست رقما كالارقام التي تدب على الارض ضاحكة .. أنت انسان بلا تاريخ .. أنت التاريخ كله .. فليسقط العالم .. قالها صديق ذات مرة .. أجل فليسقط العالم ، ليس هناك من شيء يستحق ان نبذله له .. التيجان على العروش والتصفيق يتصاعد والمسيح مصلوب دائما والخطيئة مختبئة تحت المسوح وخراف الله يذبحها الرعاة .. هللويا .. هللويا .. كل من عيها فان.. اجل.. متى يحل الفناء .. يا لها من حفلة ممتعة ، لماذا نعيش هكذا متعبين ، جئنا مرغمين ونموت مرغمين ليأكلنا الدود ويفقأ أعيننا .. افروديت مثل خليلو القزم تماما .. وماغي يكاد ينفلق أفكارا .. أتمنى لو اضعه بين لوحي ثلج ليبرد .. لو أتقيأ شهادتي .. لو لم اقرأ اي كتاب .. لو كنت أميا أصلا ، مقاتلا آكل لحوم البشر بلذة وأصرع بحربة مسمومة، ليأكلني أهلي وأصدقائي في الغابة . لو كنت كاليغولا .. عظيما أسحق من أشاء .. لا لا .. لقد كان مجنونا ولست أحب المجانين كثيرا .. لا أريد أن أقتل أو أحرق ، أريد ان أحب فقط بدون منغصات .. لو كنت كروزو فقط ، بعيدا عن كل هذا العالم الدنيء المقفر حتى بضجته وجازه وحضارته .. لو كنت كروزو بلا رجوع او ابن يقظان بلا عودة .. لماذا أتألم هكذا ؟ أصرخ بصوت عال لا يصل الى أحد .. تماما كذبذبات لا تدركها الاذن البشرية لانها فوق التردد.. ما قيمتها ان كانت مجهولة لدي .. لا أسمعها ، لا أعيها ، لا افهمها .. لست عائشا كالاحياء .. لا ميتا كالاموات .. اخاف الاثنين معا .. لو كنت في العدم .. لو كنت في العدم .. لن أدرك العدم ابدا .. ها ها .. ليس شجاعا الا الذي يستطيع الانتحار بنفسه .. بيده ، كم هو عظيم ذلك المنفذ للهاري كاري .. أنه يموت وراء فكرة وهذا شيء حسن .. انما أنا ، اذا مت فمن اجل ماذا ؟ انني عائش .. مجرد عيش .. على الهامش تماما .. لا اصدق ان احدا يستطيع ان يحبني كما اريد .. آه لو استطيع أن انزع دماغي كما انتزع بنطلوني مثلا ، لو أستطيع أن أعظ الناس بهدوء ودجل وآخذ دراهمهم وتصفيقهم وأقتني بقرة متصابية وأشرب الفرموث وادخن البايب والسيجار وأقرأ قصة بوليسية وأتملى في التلفزيون واقضي ساعات أفكر في ربطة العنق وسهرة الليلة .. او على الاقل ... اشتغل عاملا .. بناء ، أو في مقهى او اي عمل لا عقلي أو لا موصوف .. لا يتطلب الا شخيرا سريعا في الليل بعد أن يهد التعب كل اطرافي ... ما العمل ياسيدي ما العمل ؟ لست أدري ولا الاخرون .. ايضا الاخرون ؟ كلمة مزعجة حقا ، اخترعها كارهوها .. اننا نتعذب حياتيا .. انسحاق ، دجل ، شتائم ، حسد ، بغض ، عنف ، فساد .. يا رب : لم خلقت الانسان لتعذبه ولم تمته لتعذبه ايضا ؟ أنت أعرف بذلك من أي بشر ولكني احاول أن أصل الى شيء يريحني ، فهل يكفيك عذابي أم ان هناك حفلة سمر اخرى مع أبي نؤاس ونيرون وغاندي .. لست اريد ان اقتني بطاقة بحق السماء .. اريد أن انام بهدوء .. دون يقظة » .

واخذت رشفة .. آه .. بدأت الامور تسير على ما يرام .. اجل اجل .. يقول الهرباغون .. كل شيء سائر بنظام .. هرباغون ؟ لقد مثلته عندما كنت في الثانوية والجامعة وتدربت عليه عندما أصبحت مدرسا بالاشتراك مع طلبتي .. استلطف هذا الرجل .. اناني جشع ولكنه غير مغلف .. انه صريح كعاشق ، هو يحب ماله ويكشف عن حبه له بصراحة مذهلة .. قبلة أخرى ايتها الزجاجة البيضاء كحورية ... قبلة اخرى .. ما أحلى شفتيك الزجاجيتين .. لا لا .. انهما باردتان كاسفلت هذا الدرج .. لاقبل الاسفلت اذن فلعل فيه شيئا من الحرارة التي أرسلتها الشمس صباحا .. انه يحرق معدتي . العرق اللاممزمز اللعين .. ليتها كانت معي .. كانت الاخرى تجلس تحت أقدامنا كقطة اليفة ودودة .. وأنا لا أرقب الا عينيها .. يا للعينين الطيبتين.. انهما تبرزان لي من الضفة الاخرى .. تشعان وسط ظلامي التعس .. لا تعاتبيني .. لا تسأليني شيئا بحق من تحبين .. لا لا .. انا لا أفعل بنفسي شيئا .. كل ما في الامر اني مخمور قليلا .. أريد ان انسى الدنيا .. ألا توافقيني ؟ انا لا أحب « فضيلة » أبدا ولن أذهب الى موعدها ، أنا أحبك أنت .. أنت فقط .. انت الصورة الثانية من حياتي ... تشربين الشاي ونحن نشرب العرق .. ألست موافقة ؟ عرق مقابل الشاي .. أنا أحب الشاي ايضا .. من يديك بصورة خاصة .. ولكن اللئام لا يقبلون .. انهم يتدخلون حتى في طريقة مشيتي الخاصة .. انهم ، يا للعذاب .. يحبونني على طريقتهم ، يريدوني أن أكون لهم فقط .. أمي وأبي لا يريدانك .. يعتقدان انهما أرقى منك.. هه .. أرقى ؟! آه لو كنت مالكا أجنحة عريضة بيضاء .. اذن لحملتك كالنسر وطرت بك الى الغرفة السابعة المسحورة رغم تحذيرات السلطان صاحب القصر ولامتصصت كل وحدتك ولغسلنا بدمعنا كل آلامنا .. يا عزيزتي الساحرة العينين .. أنت تغنين بشكل جيد .. تحبين الموشحات .. وأنا ايضا .. وتتأودين معها وأنا أحفز كل أعطافي « الكون الى جمالكم مشتاق .. مشتاق .. والقلب الى لقاءكم » لا لا .. ليست هكذا .. كيف هو الوشح الاغنية ؟ أنشديها بالله عليك .. هزي رأسك هزا أندلسيا .. هكذا .. أجل هكذا .. آه لو كنت ثريا .. لو كان لي مورد ثابت .. لاخذتك الى « كابري » لاتحدى بك دوقات المال ومال الادواق ، لصفعت عدة عجائز على مؤخراتهن وأنا أريهن هديتي الحلوة للعالم ، لشددت شوارب تحمل الفلايين وأنا أقول لاصحابها : افتحوا اعينكم جيدا أيها السخفاء فأنا أصطحب الدنيا

معي .. أتذكرين يوم قلت لك اني اذهب الى الكباريهات الغربيـة أحيانا .. لقد هززت رأسك باعجاب ظاهري ، وملأت فمك الرائع مطة استهجان واتجهت اذناك الصفيرتان الانيقتان الى فم أختك بطريقة أضحكتني ، أعلم جيدا انك تغـارين علي .. وأعرف بالضبط انك لا تعرفين تماما ماذا تحبين في .. مستقبلي الغامض أم نظاراتي السوداء.. جسمي الاعتيادي أم دماغي الذي يكاد ينفجر ؟ حديثي الفارغ عن الادب أم لهيب الشعيرات البيض الذي يكاد ان يشعل رأسي .. أعلم جيدا ان الكل يعرفون قصتنا ، وكلهم حاقدون .. هكذا أظن .. هكـذا أعتقد .. كلهم حاقدون علي وعليك .. أنا لا اكرههم ولكني ضجر من الحاحهم اللئيم « متى ايها الصديق ؟ » لا متى الان .. الان الفناء .. لاننا .. أخشى أن نفنى دون ان المس عينيك الـزرقاوين بيدي .. أخشى أن أموت دون ان اداعب شعرك القطني اللعين .. أخشى أن اذهب دون أن يجري ساعدي على خصرك ويداعب لساني المـزوج بالنيكوتين شفتيك الملونتين بألوان الطيف الشمسي .. اننا بريئـان تماما .. بريئان من الدنس .. نؤمن بترهات قيس بن الملوح ، ولكن : الى متى سيستمر كل هذا ؟ هل ستصبرين الى أن يفور المال في جيبي.. اصبري .. والا فأنا لا أسمـح للورد سخيف ان يختطفك مني .. سأقتلكما معا .. ثم أقتل نفسي بعد ذلك .. ها ها .. لن يستطيـع القانون أن يعاقبني بعد ذلك .. بعد موتي .. سأقتل نفسي بعـد ذلك .. هكذا أراد الهر باغون عندما سرقوا كنزه .. كان المسكين يحب كنزه .. وأنت كنزي .. ولذلك .. أنا غيور جدا يا فتاتي .. غيـور من النخاع الى القدم ، اصبري قليلا ولا تكوني عصرية كثيرا ، فأنت تحبين الموشحات وأنا أحبها أيضا ، سيمتلىء جيبي بالمال .. سأسافر الى كسرى وأقتل جنوده امام عينيه كما فعل المقداد الكندي .. احلام.. لا لا ليست احلاما .. سأقابل كسرى جديدا .. سيمتلىء جيبـي بالمال .. عندها يسكت الجميع عند رنة الدينار المختلط بعرق دماغي.. سأخطفك أولا الى البصرة .. ويأتي الاصدقاء العزاب لوداعنا .. لن أدعو سوى العزاب .. لكي أرقب سحناتهم تذرف حاسدة وألسنتهم تندلق مباركة .. تعالي .. زجاجتي .. تعالي .. لماذا لا نؤجل الغرام هذه الليلة .. لن نفكر في مشاهد ما .. أنا أحبك أيضا .. لا لا .. لا أحبك .. ماذا تقولين ؟ لست أسمعك جيدا .. أعلى رجاء .. فقد ذهبت العينان الزرقاوان من الضفة الثانية .. اجل .. اختفتا تماما .. لقد حدثتها طويلا فاقتنعت على ما يبدو .. اجل اجل .. تكلمي !.. تقولين .. أنت .. ماذا ؟. تحب ؟ لم اسمع هذيانك جيدا ؟ لك الحق كل الحق .. وليس الا الحق .. وسأقول الحق كـل الحق ... ولا شيء غير الحق .. اسمعي جيدا .. انصتي وشاركي خرير الماء وحصاك ورملك الاسود القابع مع سائلك الحليبي .. يا ليل يا بو الليالي .. عنتر وعبلة بالجسر على عناد ستوتة .. ها ها .. صـوتي جميل .. ها ها ها » .

وصفقت حبيبات الرمل من جديد وهي تتراقص في الزجاجة .. وجرعت ما تبقى .. « وأحبها .. وتحبني .. وتحب ناقتها بعيري .. لا لا .. ويحب ناقتها بعيري.. ما أجمل الشعر !.. كيف ؟ واحبها.. ونحبو .. ني الحياتو .. الحب .. الحبو .. الحياتو .. ماذا تريد ؟ لست أملك شيئا .. لست مليونيرا ؟ انه يدفعني بعنف .. لماذا ؟ ماذا فعلت لك ؟ لا نقود لدي ؟ ارجوك .. واحبها .. كن رقيقـا .. لنتفاهم .. يا اله الكون لا تهددني .. لا تـدفعني .. كن رجلا .. لا أعرف السباحة جيدا .. خذ معطفي .. أنا مسكين مثلك .. فتش جيوبي جيدا .. لا تريد ؟.. لم أقل لك الا الحقيقة فلماذا أتعبت نفسك هكذا ؟.. لا تذهب .. قلت لك تعال .. اجل تعال .. انـا أشكرك لانك تركتني بأمان .. ساعدني على صعـود الدرج .. لا .. لا تذهب ... عندي درهمان .. أشكرك .. الان سأذهب الـى أمي .. هاك الدرهمين وابحث عن ثري تسرقه .. حدست ، انك جديد في المهنة .. وداعا فالمطر بدأ ينبه بضرورة العودة .. وداعا .

باسم عبد الحميد حمودي
العراق - مدينة الدغارة

الطفل النبي

***

كجرح الناي في قصبِ
سمعتك ـ كارتعاش الجوع في آهات وجداني ..
نحن اليك أحزاني
وأنت معي ، تغذين المسيـر بناهديك الواهبين الحب ،
من حان الى حان

شقيان ..
ومنفيان ، لا بيت ، ولا أم تهدهدنا ..
وتشرب من تمردنا ،
ضروع الليل .. في ليل حملناه
على الاعناق وهنا فوق وهن فوق لهفتنا
سدى ما نبتغيه .. سدى !
وتحملنا خفافيش بدائيّه
كمن طافت به الدنيا ، فصار صدى
وتعدو خلفنا خببا ، خيول جحافل الرومان . تدمينا
فنبصر غضبة التاريخ تعمينا
كأن دما مغوليا يغطينا !

***

ـ أغرّرَ فيك يا رُوما ...؟
دعي مزق الملامح تلعق الابواب .
يهزمها انغلاق الباب . يعصرها
على كوب تُنقّل فيه من حان وراء الظن والخبب ..
الى حان تولول فيه غانية بلا سبب ،
ومن جدرانه انبثقت عيون نبي
تفلّت من يد الشيطان في نزق
وطارد ساكني قبر بلا كفن
يمدون الزنود السمر للعفن ...
فجزّ رؤوسهم جزا
وفتّت فوق جمجمة ، حديث الحب والخبزا ..!
فلما مد يسراه
ليقطف زهرتين احمرتا خجلا ـ قطعناها وسافرنا ..
نشرّق أو نغرب . نسأل التنور عن طفل معا كنا رمدناه
بقلب النار . سكران الخطى . أعمى ..
وعيناه
معلقتان في عينيكِ من صدأ ومن حمّى ..
رمدناه ..
بلى ـ قصدا رمدناه !!
فأعطيناه معناه
لعل يزحزح العتمات ، أو تمسسه بارقة من الضجر ،
فغذي السيرَ بالنهدين . واختلجي على صدري ،
نبيًا ـ سوف نلقاه ـ
ونطبع فوق خديه
وفوق جبينه
ـ قبله !!

حلب — نبيه شعار

عن «الذي يأتي ولا يأتي» للبياتي

بقلم خليل سليمان كلفت

(واذا بنحيب وأغنية يسمعان : « يا رب افتح شفتي » ، حتى ان الاذن أحسست بالبهجة والحزن يولدان توأمين في كل كلمة)
النشيد الثالث والعشرون ـ المطهر ـ دانتي

يقع الانسان أسيرا في الشرك وتحيط به الشروط من كل جانب وتحدثه نفسه بالفرار ولكنه يعي حقيقة أن لا فرار اذ يصيح به صدى صوت طارق بن زياد : « امامك البحر ومن ورائك العدو بالمرصاد » فلا يدري ماذا يفعل ؟ انه « مقاتل مهزوم » « محروب » وما عليه الا ان ينتظر وهو في انتظاره كالسائر على الحبل بله الواقف عليه ينتظر نسرا يأتي ويأخذه الى حديقة يحلم بها ويعاني في كل لحظة مخافة ان يقع في قاع لا قرار له ، ومن هنا تنبع مطهرية التجربة التي تحملها قصيدة « الذي يأتي ولا يأتي » لعبد الوهاب البياتي .

في القصيدة نقابل شخوصا يؤمنون بتحقيق الجنة على الارض ويستعجلونها ولكنهم اذ يعون حقيقة انهم يذوون بما هم كائنات متناهية فان الخاص المتناهي في مقابل العام اللامتناهي يكاد يقلب العالم في نظرهم الى عبث لا ينتهي لان النضال الذي لا ينتهي في سبيل تغييره لم يبلغ بهم غير الجدار يرتطمون به فيتساءلون في مرارة عما اذا كانوا :

كناطح صخرة يوما ليوهنها   فلم يضرها واوهى قرنه الوعل

وقبل أن نتكلم عن القصيدة نقوم بعملية تراجع نسجل فيها لقاءات لنا سابقة مع هذا « الذي يأتي ولا يأتي » : ففي ديوان البياتي « أباريق مهشمة » الذي صدر عام ١٩٥٤ رسم الشاعر في قصيدة « في المنفى » صورة الانسان الذي يناضل كل يوم تحت الشمس ، يمثل في نضاله أسطورة سيزيف التي لن يتحرر منها الا بالموت « الصخرة الصماء للوادي يدحرجها العبيد ـ سيزيف يولد من جديد من جديد »[١] . والغريب ان سيزيف هذا يحلم بالماضي ولا يتطلع الى المستقبل الا كزمن يعود فيه الماضي ـ الميئوس من عودته مع ذلك ـ « تقضي بقية عمرك المنكود فيها تستعيد ـ حلما لماض لن يعود ! ـ حلم العهود الذابلات مع الورود » ويزايلنا الشعور بالغرابة اذ نعرف ان هذا الماضي يكاد يصنع في وجدان الشاعر ما يشبه أسطورة العصر الذهبي أو الفردوس المفقود ، فقط لان الحاضر في وجدانه نكسة تزول فتزول المأساة « بالامس كان لنا على القدر انتصار ـ كان انتصار » (في نفس القصيدة) . وفي قصيدة « عشاق في المنفى » في نفس الديوان نقرأ هذا الحوار :

« ـ وهؤلاء
ـ مثلي ومثلك يحفرون قبورهم عبر الجدار
ـ مثلي ومثلك مقبلون على انتظار
ـ من لا يعود » .

وربما كانت طبيعة الحنين الى الريف كما يستفاد من كتاب الدكتور احسان عباس عن ديوان « اباريق مهشمة » (عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث) أو طبيعة النفي فيما بعد تلك المرحلة السبب في ان يأخذ « الذي يأتي ولا يأتي » صورة « من يعود » ، فالعلاقة الاوديبية التي بين الشاعر والريف ثم الشاعر ووطنه العربي ، خلقت هذه الصورة التي تشير الى العودة المنتظرة التي تأتي بالولادة الجديدة التي هي ايضا عودة « ولادة اخرى هو الموت ، هو الاياب » (مرثية الى ناظم حكمت) في ديوان « النار والكلمات » والتي تشير الى العطب الولادي والعودة الرمزية الى بطن آلام كما في تحليلات عالم التحليل النفسي أوتو رانك ، ويجد الموت مكانه في هذا التركيب بما هو عودة الى الاصل ، وربما صنعت مقولة « العودة » خطا متصلا في شعر البياتي يشير الى انتصار الامس تارة والى الحنين الى الطفولة او الريف تارة أخرى والى الحنين الى العراق والوطن العربي تارة ثالثة ، وأخيرا الى رغبة في تطهير البشرية من آثامها وأدرانها لتعود الى حالة البراءة الاولى التي ترمز الى تحرر الانسانية من العبودية ـ التي تعاقبت عليها في أشكال مختلفة من الرق والاقطاعية والرأسمالية ـ لتعود الى تلك الحياة الخالية من الصراع الاجتماعي في المرحلة البربرية وان كانت الانسانية مسلحة هذه المرة بالتقدم العلمي الثقافي الكبير ، وليس من أغراضي هنا الا ان اوضح بهذا الكلام عن العودة ان « من يعود » هو هذا « الذي يأتي ولا يأتي » في صورة كانت قد رسمت هناك بعيدة عن النضج والاكتمال .

ومن هذا اللقاء الاول بالذي يأتي ولا يأتي انتقل بسرعة ـ تاركا تتبع الصور المختلفة في الدواوين التي جاءت بعد اباريق مهشمة ـ الى مسرحية البياتي (محاكمة في نيسابور) لنلتقي بالخيام ذاته وهو ينظر الذي يأتي ولا يأتي وانه ليتكلم بوضوح شديد واني أثبت كثيرا مما يقول هنا لاهميته في مقالي هذا . يقول الخيام : « واني لارى بعين الغيب هناك نجما ، هناك في السماء الفارغة سيطول انتظار الانسانية له ، ولكنه سيهل ذات يوم وتملأ أنواره الارض ، واني لاصلي من اعماق نفسي لذلك اليوم ، لا من اجل نفسي انا ، فما انا الا شبح منفي هالك ، وانما من اجل هؤلاء المعذبين الذين طال انتظارهم دون جدوى » ويقول : « أن نجم الثورة الحقيقية يلمع نوره وراء ألف باب من الانتظار الطويل ، ولكنه سيهل ذات يوم ... » . وفي لقائنا هذا بالذي يأتي ولا يأتي نتعرف عليه محددا بوضوح (انه نجم الثورة الحقيقية) ولكن طبيعة الانتظار وراء الابواب الالف هي التي تأتي غامضة مريرة ، فبعد أن ينفي الخيام وتنفي كتبه ، وبعد ان يرفض الخيام وسائل الحسن الصباح وهي القتل في سبيل الحياة يستسلم للخمر وللتأمل بعد ان كان بطلا ايجابيا فعالا .

وفي تلك المسرحية « محاكمة في نيسابور » التي صدرت عام ١٩٦٣ نرى سيزيف يدحرج صخرته الصماء في الوادي ، ويتأمله الخيام ويرى شروطه في صورة بشعة (القطط تأكل لحم يدي)[١] ، ويأكل الخيام حزنه وترسم المسرحية الالام والامال والوسائل : آلام مجتمع مريض متعفن تحول بشره الى « نسخ مكرورة من كتاب اصفر » مجتمع يموت الانسان فيه بالمجان ، والامال في مجتمع يبزغ فوقه نجم الثورة الحقيقية ، والوسائل ، تلك التي يعاقب الخيام على ارتكابها كما لو كانت جرائم وهي اختراعه للتقويم الشمسي (العلم التطبيقي) واكتشافه ان الارض ليست مركز الكون وان النجوم ثابتة (العلم النظري) وكتابته الرباعيات (الفن) ، وتلك الوسائل الاخرى التي يجرها النجم المنتظر وراءه ذنبا طويلا لامعا يحلم به الخيام ويبشر به عندما تسحقه الشروط وترغمه على تأجيل رؤاه ، والخيام يقول : « انا امسكت بخيط مصيري هكذا وجذبته ، وها أنذا أسهر مع قمر الدموع لابكي ، بكاء المقاتل المهزوم الذي فجر انتصار الانسانية من خلال ليل هزيمته » . اما كتاب اقليدس

ـ رمز التقدم ـ الذي رآه من قبل ان تمتد اليه يد غجرية جربـاء لتنزع بعض صفحاته « الصفحة العشرون تأكل النار اطرافها » فانه يقول عنه « كتاب افليدس وغيره من الكتب سوف تعـاد كتابتهـا بحروف جديدة » .

يبقى لنا هذا الانتظار الفارغ « كفراغ أيام الجنود العائدين من القتال » كما يقول الشاعر في قصيدة « الملجأ العشرون » في ديوان « اباريق مهشمة » وعندما نتأمل ـ من خلال خيام « محاكمة في نيسابور » او غيره من شخوص قصائد البياتي الاخرى ـ هذا الانتظار الذي يعيشه البشر ويحل الموت بهم زرافات ووحدانا ويمضون بظلالهم الهاربة « فالناس يمضون ولا يأتون » كما يقول في قصيدة « الى ارنست هيمنغواي » في ديوان « النار والكلمات » ، نجد أن آلام هـؤلاء الذين يموتون تنجم عن انهم يموتون دون ان يفعلوا شيئا من شأنه ان يطرد ذرة حقيرة من صخرة سيزيف « أكذا نموت بهذه الارض الخراب ؟ ـ ويجف قنديل الطفولة في التراب ؟ ـ أهكذا شمس النهار ـ تخبو وليس بموقد الفقراء نار ؟ » (قصيدتان الى ولدي علي) في ديوان « سفر الفقر والثورة » ، وعندما تتكشف هذه الالام وتصنع كابوسا مفزعا تأكل الشكوك عقل الخيام ويعـذبه الخوف من ان تكون هذه المأساة كلها اوهاما باطلة ، وهو يقول : « وهذا الشاهد الماكر يطمس الى الابد حقيقة انا كنا على الارض » ، ولكن كما يضع مارتن هايد جريده على حقيقة الوجود من تجربته مع العدم في مقاله « ما الميتافيزيقيا ؟ » توفر هذه التأملات للخيام الرؤية التي تضع يده على الحقيقة المنتظرة (ذلك النجم) ويصرخ الشاعر في قصيدته « مرثية الى مهرج » في ديوان « سفر الفقر والثورة » : « أيبعث الانسان ؟ ـ في هذه المقبرة الضائعة المكان » . ويعود الخيام الى أشياء الطفولة الجميلة التي مانت مثل رحيم وياسمين فينحسر عنهما ظل الموت الذي لا يعود غير صفة ثانية لنهر الحياة ، فياسمين ـ التي قتلها الطـاعون ـ لم تمت ، ورحيم ـ الذي قتل بضربة سيف ـ لم يمت ، وتبقى الصورة التي كانت على غلاف كتاب مصور وهي لسلطان على صهوة جواد يعمل سيفه في جسد أحد الكفار ـ والتي كان رحيم على استعداد لدفع أي ثمن في مقابلها ـ تبقى هذه الصورة وثيقة احتجاج ، وصيحة امل ، وصرخة انبعاث ، واسطورة النضال هذه سوف تتصدر القصيدة الكبـيرة « الذي يأتي ولا يأتي » بعنوان « صورة على غلاف » .

وعنوان القصيدة نفسه يحمل بقوة جوهر الانتظار المؤلم الحزين ، فالفعل المضارع « يأتي » ـ بدون سين او سوف ـ يعطي انه بـدأ يأتي أي الولادة الدينامية والخروج ، انه ليس طيرا من جنس اخر يقبل من عالم أخر لكنه يأتي من هنا ، يخرج مما نحن فيه ، انه يولـد ولا نكاد نحس بميلاده ، انه (يمر مر السحاب) ، ولكن الفعل المضارع (لا يأتي) في حالة النفي يحاول أن يعيد ذلك الانطلاق الى القمقم ويحبسه في ظلماته ، انه لم يقطع علينا الطريق باليأس (لن يأتي) ولكن هذا النفي الخالي من تحديد الزمن يوفر الشك العميق في «يأتي» وقد يوفر الكفر به الى حد كبير وسوف نرى كيف ان خصائص العنوان هذه هي خصائص القصيدة .

ومن جوهر « الذي يأتي ولا يأتي » يتولد الايقاع المطهري الـذي أشرت اليه في مقدمة المقال ، فالحاضر التعيس الذي نريد ان نتجاوزه الى مستقبل عظيم يشير الى الانتقال من الجحيم الى الفـردوس ، وفي المطهر بينما تطرب قلوبنا التي تهفو الى الفردوس يعذبنا الرعب ونخاف ان تستحيل الامال التي اقمناها اوهاما اخترعها جنوننا واختلقها اختلاقا فنسقط ثانية في الجحيم (جحيم نيسابور) ويموت ذلك الذي بدأ يأتي وتسقط اجنحته قبل أن يكتمل نموها . وسوف نرى كيف يخلق هذا الايقاع توترا خاصا عميقا يعيش في كل الصور التي تقدمها القصيدة وكيف اننا نظل خائفين طوال القصيدة خشية ان نكتشف فجأة ان هذا الذي يأتي قد استحال الى حمل كاذب تحلل به امرأة عاقر نفسهـا ، ولكن تأكيدات الرباعيات وآمال الجزء المعنون « الصورة والظل » ، الى كل الامال والتأكيدات الايجابية في كل مكان في القصيدة تشيد بقوة وفخامة وجلال بالانسان الذي يناضل ضد الشروط التي تصنع ذلـه الاجتماعي الانساني وتشيد به وهو يواجه ذله الكوني الكبير امام الموت وتشيد به في روعة البداية التي يتكلم عنها برشت في مقدمة مسرحيته « حياة غاليليو » وان كان الموت يدرك الكثير قبل أن يأتي « الـذي يأتي » فانه يخرج لسانه للموت حيث تفنى الذات في الجماعة وتنال شرف التضحية وتمد خط النور ـ المصنوع من الدم الساخن ـ على استقامته قليلا او كثيرا بقدر ما تكون الطاقة قادرة على العطاء .

يقول سارتر في « الادب الملتزم » ان الشعر يخلق « أسطورة » الانسان بينما يحط الناثر « صورته » ، بيد ان قصيدتنا هـذه تخلق « الاسطورة » وتبنيها على « الصورة » التي تخطها وتأخذها نقطـة انطلاق لها ومن هنا تأخذ القصيدة صفتها كشهادة عصر .

وشهادة العصر لا تأتي من مراقب محايد كمراقب أينشتين بل من الانسان الذي يعاني عصره في شروطه الراهنة اللاانسانية التي تسبق أخطر تحول في تاريخ الانسان يبدأ بعده التاريخ الحقيقي للانسـان وتعود معاناة الانسانية الاجتماعية الضخمة منذ نهاية المرحلة البربرية خيط النور الذي صنعه الدم ، وهذه المعاناة هي شهادة الميلاد التـي تحررها الانسانية لمولودها الانسان الجديد .

وبالقدر القليل الذي يسمح به شكل هذا المقال أود أن الاحظ ان سارق النار الذي التقينا به في « اباريق مهشمة » يصنع هذا الخيط الذي يبلغ ذروته في « الذي يأتي ولا يأتي » في الجزء السادس عشر : « خيط النور » الذي اشار اليه في « ١٢ قصيدة الى العراق » عام ١٩٥٧ في ديوان « كلمات لا تموت » عندما قال « يا جسرنا الدموي ، يا خيط الضياء » . وفي هذا الخيط الصاعد اخذ سارق النـار ـ بروميثيوس الذي ولد من سيزيف ـ هذا الذي وقع في الشرك غير واع هذه الحقيقة ، اخذ سارق النار هذا يعمق رمزه ويتقمص رموزا مختلفة كالحلاج والمعري ولوركا والخيام ، وهكذا تعددت وعمقت أبعاد سارق النار ، فهو شهيد يعطي دمه فنفرح ونحزن لان « الجرح لـن يبرأ ، والبذرة لن تموت » (عذاب الحلاج ١٩٦٤) . والحقيقـة ان روحا فاوستية ايكارية تتقمص سارق النار هذا في كل تعيناته اذ انـه لا تحده حدود ولا يرى من خلال « ثقب الابرة » الذي تخلقه الشروط الاجتماعية ، الخلاص من هذه الشروط فقط بل يرى في فرح انتصارا كونيا عظيما يبلغ به غاية عظيمة من العلو .

بعد هذه المقدمة أبدأ الكلام عن القصيدة نفسها ولا بد من ان افتتح تقسيم العمل الفني الى عناصر تيسيرا لمهمتي :

والموضوع ـ كما اتضح من المقدمة ـ هو انتظار تحول عظيـم يعصف بأدران الجحيم الذي نعاني فيه وخروج نيسابور الجديـدة (جنة الارض) من هذا الجحيم ، وبهذا لم يعد الجحيم استاتيكيـا ثابتا يتحدث المرء عنه كوضع نهائي للانسان لان بذرة التحول فيـه بدأت تمد جذورها في باطن الارض وبدأت ساق النبات تتقافز نحـو السماء كما لاحظت من قبل في تحليل عنوان القصيدة. وفي مقدمـة المطهر لدانتي ، في الابيات الاولى من النشيد الاول ، يشرع دانتي قلع سفينة عبقريته تاركا ذلك المحيط من اليأس في الجحيم خلفه ، طالبا تلك المياه المقدسة التي سيخرج منها في الابيات الختامية للمطهر مولودا جديدا طاهرا ومعدا لان يصعد النجوم . وقول Dorothy Sayers عـن مطهر دانتـي انه يكـون حالة امتحـان a test case يصدق على تجربة « الذي يأتي ولا يأتي » اذ تترك البشر الفاشليـن المهزومين المحروبين الى البشر الذين يتسلقون الاسوار و « يحطمون بيضة النسر ، ويولدون ـ من زبد البحر ومـن قرارة الامواج » . والقصيدة تعرض الانسان في نهار انتصاره وفي ليل هزيمته في ذلـه الاجتماعي والكوني في الهزيمة قبل « الذي يأتي » وفي ذله الكونـي في انتصاره بعده .

وأعتقد ان هذا يكفي للانتقال الى شكل القصيدة ومحاولة استيعابه وواضح ان مقالا يتناول شكل قصيدة طويلة كهذه جدير فقط بان يذكر ملاحظات حول القصيدة في شكل بعيد كل البعد عن الدراسة :

يذكر القارىء ان الخيام المنفي عجز عن الفعل وركن الى التأمل في انتظار (كفراغ ايام الجنود العائدين من القتال) وقد نتج عن هذا ان القصيدة اخذت شكل التأمل في تاريخ الفعل ونتائجه وآلامه وليس شكل الفعل ، ومن هنا نتج شكل الحوار الذي يتكلم فيه الخيام بضمير المتكلم ثم يخاطب بضمير المخاطب ثم يتحدث عنه بضمير الغائب ويسكت الحوار ويأتي التأمل الذي لا نرى الفم الذي يتحدث بكلماته وينكسر عنق الزمن الرأسي .

وقد بدأت القصيدة بمقدمة عرضت علينا صورة الغلاف التي كان رحيم مولعا بها ومات قبل ان يسعد بتحقيقها وتقمص الحياة صورة الغلاف (تلك الاسطورة التي ظلت متحجرة تنتظر عصا موسى) ونرى سارقي النار العزل الجياع يتسلقون الاسوار ويمزقون الكفار وتنهار القلاع تحت ضرباتهم والفجر في الدروب ، ونرى في الصورة المخاوف تعيش في قلب الامال تقطع اوتار النشيد الذي يحمل البشرى (ـ مولاي ! قال النجم لي ، وقالت الاقدار ـ باننا ممثلون فاشلون فوق هذا المسرح المنهار) ونحدق في الصورة فنرى الماضي والحاضر والمستقبل ونرى الطفولة تضحي بسعاداتها بل بخبزها ودونها من اجل عيون المدينة الفاضلة البعيدة ، ونيسابور يبصق الغزاة في وجهها المجدور ، والقمر يحلم في يأس ، بطن الحوت والارنب تنهشه الكلاب المتوحشة ، ولوركا يجر واقفا للموت ، ونرى سارق النار يشيب شعره وتطمس التجاعيد وجهه ، ونرى الذي ((يأتي ولا يأتي ، أراه مقبلا نحوي ، ولا أراه ـ تشير لي يداه ـ من شاطىء الموت الذي يبدأ حيث تبدأ الحياة)) ، ونرى البذور التي تتمرغ في الوحول تفتح عيونها في باطن الارض وشق دربها للنور والهواء ، مقطوعة اليدين يعلو وجهها التراب في صورة عشتار على الجدار ، ونرى اورفيوس يبحث عن محبوبته عائشة في العالم السفلي فتفر من عينيه في تلك السراديب المظلمة ، ونرى سارق النار يباع في المزاد ((من يشتري عبدا طروبا ؟)) ويعلفنا الرعب من ذيولنا امام الموت يعيث في الارض فسادا ويبرطع كيفما يشاء ، ونرى سيد الكون في ذلة يموت كالكلب بالمجان ((يحوم حول سوره عريان)) فقد حتى ذاته ((فاكهة محرمة)) ونرفع انفنا الى السماء عندما يومض امام اعيننا وهج خيط النور الذي ينبعث من دم الشهداء الذين لا يحصيهم عد ، ويدور الهلال الاخر ليقفل القوس عندما ننادي من اسفل السلم ((يا رباه)) سائلين ان تتجمع اجزاء الصورة الممزقة حتى ينحسر الظل عن الصورة وينهد جدار الزور .

من الفقرة السابقة نستخلص هيكل القصيدة وهو ببساطة الصورة التي على الغلاف نراها مجتمعة في اللحظة الاولى ثم يصيب السحر أعيننا فنوغل في أجزائها الدقيقة ومنعرجاتها المتشابكة ونسمع ايقاعاتها الحزينة تارة الغاضبة اخرى ، الصاعدة تارة الهابطة اخرى ، الشامخة تارة الخائفة اخرى ، المتوترة بطبيعة التجربة دائما والتي تقذف ارواحنا الممزقة الى تأملات الرباعيات التي نخرج منها وقد حفرت الصورة بعمق في ارواحنا لتسلمنا الى دروب نسلكها وقد تسللت العظام خارجة من هياكلنا وتخذلنا ركبنا الى ان تثبت العظام ثانية على حين فجأة اذ نسمع قلوبنا تصلي بخشوع الى خيط النور وتتمنى لو قدر لها ان نمده على استقامته بقدر مشرف .

والصورة تعرض نفسها من خلال شخصيات ((تحمل رموزا)) لا تلبث ان تذوب في رموز جماعية ، فشخصيات الخيام وعائشة ولوركا وسقراط ، وشخصيات الاساطير الفرعونية والبابلية (عشتار وتموز واوزريس) والاغريقية (اورفيوس) والهندية (بوذا) والشخصيات الحيوانية (الكلب الجائع والارنب المذعور) وشخصيات الرموز الجماعية الجزئية (المغني) وكل تعينات سارق النار وسيزيف الواقع في الشرك لا تلبث ان تذوب في الرمز الجماعي الكبير ((خيط النور)) وتقابلها الشخصيات المعارضة (الثيران والثعلب وشهريار والثعبان وكلاب الطردية) التي لا تلبث ان تستحيل لبنات في جدار الرمز الكبير المعارض ((الموت)) ، وهنا يتقابل رأسا الرمزين ويتناطحان .

ومن أهم صفات الشكل في هذه القصيدة هذه الحرية الضخمة التي نمارسها في تراكيب صدرها الجزئية ، وقد رأينا في دواوين اخرى للبياتي هذه الحرية التي تضع كلمة بجانب الاخرى فتنتج عن اجتماعهما انفجارات خصبة ، ولنتأمل ((وجنة الحرف)) لا أذكر اين ! و ((أعناق الكلمات)) في قصيدة (الى ثوار اليمن) ((يا عالما عاث به التجار والساسة ، يا قصائد الطفولة اليتيمة)) (موت المتنبي) ، ((فالجرائد ـ كتبت : ان السماء ـ أمطرت في ليلة الامس ضفادع)) (شيء عن السعادة) ، ((ويا مناديل الغياب)) ، ((مناديل رحيل)) (قصيدتان الى صلاح جاهين)-وغيرها ، بيد ان دراسة مثل هذه الصور ليست من أغراض هذا المقال .

ومن الرموز السخية الغنية في القصيدة الثعلب العجوز الذي يرمز للموت ، فقد اخذ صورة مركبة تفجر الرهبة والسخرية في آن واحد ، والرمز موفق بصورة تدعو الى العجب ، والثعلب الذي تقترن به صفات المكر والخداع في ثقافات كل الشعوب تقريبا موفق حقا كرمز للموت ، ليس فقط في موقفه العدائي من الانسان وانما ايضا في اشتراكه مع الموت ـ هذا السوس الذي ينخر كل شيء ويختفي تحت كل حياة ـ في خداعه ومكره وغدره . وفي جزء الموت من القصيدة يعمد الشاعر الى كل عنصر من عناصر الحياة يقلبه ليجد الموت قد اتخذه كهفا، انه مثل الاله البحري اليوناني القديم بروتيوس Proteus يتقمص الماء والهواء والتربة والنار ويأخذ كالحرباء الوانا مختلفة وكالسحاب اشكالا مختلفة ، وهذا هو ((الثعلب العجوز ـ الملتحي بالورق الاصفر والرموز ـ المرتدي عباءة الليل ،.وفوق رأسه طاقية الاخفاء)) ، يفترس العذارى والنعاج والاطفال ، يغدر بالعشاق ويلعب النرد مع الشيطان ((يأخذ شكل هرة سوداء)) ((يطارد الفراخ والاشباح ـ يمارس السحر بلا شعوذة)) ((يقرأ في كل اللفات كتب الفلسفة الجوفاء ـ يرمي بها للنار ـ يزيف النقود والافكار ـ يندس في قلب المغني ، يقطع الاوتار ـ يقتل من يشاء)) ((يغدر بالجلاد والضحية)) ((اخرج لي لسانه وسار ـ ينفخ في المزمار ـ تتبعه عجائز القرية والاطفال)) .

من كل هذا ننتقل الى الزمن في القصيدة ، وليس كلامي هنا عن الزمن الروائي فيها ولكن عن هذا الوعي الحاد الذي في القصيدة في تحديد ما هو زمني في مكانه من الابدي ، وقد رأينا هذا الوعي الحاد من قبل في قصيدة (موعد في المعرة) ديوان ((اشعار في المنفى)) اذ يقول الشاعر : ((صاح هذي ارضنا من ألف ألف تتنهد ـ وعليها النار والعشب عليها يتجدد)) . وهذا الوعي يبلغ أقصى حدته في ((١٩ رسالة الى ناظم حكمت من ستالينو)) في ديوان ((كلمات لا تموت)) في قوله : ((وكنت افكر بملايين الخيانات التي ارتكبها الرجال والنساء منذ أن ولد كوكبنا الارضي)) ، ولا شك أن مثل هذا

الوعي الغريب بالزمن نتاج معاناة عميقة تلد قلقا غريبا يجعل الشاعر يحاول الامساك باللحظة وتحديد مكانها في تيار الزمن الدافق في لابداية ولانهاية ، وقد انتج هذا الوعي الحاد في قصيدة « الذي يأتي ولا يأتي » قلقا اكسب كل شيء توترا خاصا هو روح العمل كله ، ويدرك القارىء كيف انه كان يحاول الامساك بالظلال الهاربة التي تفلت من يده في حزن صامت ترثيها بنات الماء . وعبارة مثل « أسبوع موتها » وأخرى مثل « وزورق الابد ـ مضى غدا ، وعاد بعد غد » ولا سيما الاولى تجسدان هذا الوعي بوضوح ، ولا شك ان هذا النوع من الوعي بالزمن يعطي شكل التأمل الذي وردت به القصيدة انطلاقا ضخما وتوترا عجيبا يهتز فوقه الانتظار بعنف . ومن اروع تلك الصور التي تمثل هذا الوعي ايضا ظلال عائشة التي تنسحب الى الخلف البعيد بقسوة وتلك العبارة التي تكررت اكثر من مرة وهي « ارم العماد ـ تغرق في ذاكرة الاحفاد » .

ان لنا ان نتحدث عن المضمون الذي توفره القصيدة : ان القصيدة الجيدة تشيد بالانسان في ذاته الاجتماعي والكوني وترد له كرامته وتزيل عن وجهه دمغة الذل والمهانة ، وهذا ما تفعله قصيدة « الذي يأتي ولا يأتي » فقد عرضت علينا الانسان الاعزل الجائع الذي يدفع كل الالام والسجون والاصفاد ليحصل على شهادة ميلاده كانسان كريم في هذا الكون ، وفي جزء اوريت نرى الانسان وريث هذا العالم « يحوم حول سوره عريان ـ فاكهة محرمة » منسحقا مهانا ، ذاته محرمة عليه من « مدن بلا ربيع مظلمة ـ مفتوحة ، مستسلمة ـ تحيا على العتاب » لاهثا على قارعة الطريق « يبحث عن وظيفة شاغرة في صحف الصباح » تدير الارقام رأسه الذي فرغ حتى من الاحلام « يفرغ في حدائق المساء ـ حياته الجوفاء » ولماذا لا يسميه باسمه ؟ انه كلب ! « يبحث عن مكان ـ يموت فيه صاغرا ، كالكلب ، بالمجان » .

ولكن خيط النور ينتصب في مقابل صورة الانسان تلك ، شامخ العنق ، ويرينا ما تحمله الايام للبشر من انتصار عظيم عندما « يحطمون بيضة النسر ويولدون » ، من كل هذه الاوجاع التي يكابدها الانسان . وخيط النور يبشر « بالذي يأتي » . ولا أعتقد ان هناك ما يبرر ان نجعل « الذي يأتي » شيئا غامضا كما قد يفهم من كلام الدكتور احسان عباس عنه في عدد الشعر الممتاز (مارس ١٩٦٦) من مجلة الاداب ، فهو كما قلنا ذلك النجم المنتظر الذي تكلم عنه الخيام بوضوح شديد في « محاكمة نيسابور » .

وبمجيء « الذي يأتي » يخيل الى المرء أن خيط النور سوف يستحيل الى بطولات في ذاكرة الانسان ، فقد انتهت كل آلامه ، الا ان التحدي العظيم عندما يعود الانسان الى صراعه الاصيل مع الطبيعة ، مع الموت الذي يخرج لسانه للانسان في هزيمته وانتصاره ويحكم عليه بالانتهاء في اعظم ساعات فرحه ، وهكذا تضعنا القصيدة وجها لوجه امام الذل الكوني .

ما موقف الانسان من هذه المهانة الكونية ؟ أن هذا السؤال هو الذي يوجه حقا الى القصيدة . فالرد على المهانة الكونية لا يكون الا بتأكيد الحياة في اطلاقها ، الامر الذي يقضي على سؤال يقول ، « ولماذا لا ينسحب الانسان من الكون طالما ان الذل يلاحقه في كل الاحوال ؟! » .

والقصيدة وان لم تقم بهذا التأكيد على نحو مباشر الا انها توفر في النهاية حرية كبيرة نصل اليها فتقذف بنا مرغمين الى تأملات من شأنها ان تزيد من حدة ايكاريتنا التي تتخطى حتى شرط الموت من ناحية وتؤكد ان معاناتنا تبدأ من وجودنا الذي هو اكبر واشمل منها

واعتقد ان تبرير الحياة في مقابل الموت تبريرا واضحا هو الذي يعطي لخيط النور قيمته ، فشهداء الانسانية انما يحاولون ـ كما يقول تارو في رواية الطاعون لالبير كامو ـ ان يحققوا القداسة في كون لا اله فيه وليس هناك ما يدفع الى بلوغ تلك القداسة غير الاقتناع التام بالحياة .

القاهرة خليل سليمان كلفت

الرحيل

رؤيا الافاق تغيم بعينَّي ولا أجد
دربا عبر الوطن
دربي .. والاشواك تحف به
وبه تنهدَّ حدود الزمنِ
وبطاقات السفر البلهاءْ
تقتات العمر ، وتقذفني
عبر بحور ، وصحارى ، وقرى عجفاءْ
عبر قتادِ الارق
وسهادي في تيه الافق
لا طيف ، لا نجم ، لا وهج صباح
يا ليل الغاب الافريقي
لا الدرب الاخضر ، لا زهو الاعشاب
لا الرعد ولا قرع طبولك حول النيرانْ
لا اللحن اللاهث كالبركان
في ليل « البنجر » .. في تيه طريقي
يزرع في دربي نجمة ليل
وينير البلور الازرق
فلعلي اقرأ .. طيف رسالة
بعض سطور ... رسالة
همس حنين ، .. ورسيس نداءْ
يا ليل التيه ، ويا ليلة منفايْ
لم يبق لدي سوى عود ثقاب
وبقايا حلم ... وسراب
تقتات العمر وتقذفني
عبر حدود الزمن
عبر بحور ، وصحاري ، وليالي سوداء
وغد لا أدريه
وسؤالي الحيران
عبر دروب التيه
لا ادريه ... فلقد آن رحيلي
يا الف سؤال ... وسؤالْ

برلين الشرقية كاظم السماوي

***

من قلب الغابة

***

في آخر فبراير هذا أهجر أحزاني
أنساها وهي الاخرى تنساني
(لن افزع أن كانت لن تنساني)
أحزم أمتعتي ، أسرح في الغابة مولودا هشًا
أنهش فيها العشب ، أطـاول فيها الشجر الباسق ،
أرعى فيها الوحشا
وأطرّز فيها عالمي الافضل ، أختار أنا ألواني :
التاج لارنبة صفراء ، وقصر العدل لثعلبْ
جلباب الكهنوت يحاك لدب أسود من طحلبْ
ينفى الاسد الكاسر ، والنسر الى صخب العالم هذا
وتكسَّر أجنحة الطير ، وتشطب من لغة الغاب (لماذا)
يلغى الحب .. ممارسة الحب هنا محض جريمه
ويعيش الكل ــ بأمر الارنبة الصفراء ــ بقيمه !

***

بلا قيمه ..
بلا قيمه
نعيش هنا بلا قيمه
ملايين يحركها هياج الدمْ
فأكتاف نهدُ بها الجبال الشم
وأجساد ، جسور للغد المرجو ننذرها ، ننمّيها
ويأتينا الغد المرجو ، ندعوها فنلفيها
بلا قيمه ..
بلا قيمه

***

جمَّعت لها من أزهار الغابة اكليلا
وحملت لها القمر الزاهي قنديلا
ورجعت أمنّي نفسي بالحب
وأعلل بالآمال الثرة قلبي
فتنكَّرت المحبوبة لي ، صرخت بي
(حتى الحب غدا في هذا الزمن الزائف مظهرْ ؟
اذهب عني .. يا انسانا فقـــد الجـوهر)

***

بلا جوهر ..
بلا جوهر
ندبُ على دروب الارض ، يسند بعضنا بعضا
ويبغض بعضنا بعضا
نفوس بالابا تزخرْ
تدل على الدنى .. تكبر
ولما أن يعري بعضنا بعضا
نهون وننطفي .. تذعرْ
لان المظهر البراق منا ما له جوهر !

حكمت العتيلي

قبيل الغروب

بقلم عبد المجيد لطفي

كنت أتدفأ شمسا خريفيــــة ساطعة في ركن من حــديقة بيتي مستسلما لنوع بليد من الراحــــة تستحوذ على من تنقصهـم الحيلة لمواجهة مشكلاتهم قبل مشكلات الاخرين !

ـ حسنا جداً ، فها أنتذا يا رجل ، عجوز تماما ، وليس لك أي حق ، في أي نوع من المكابرة ، ان الادعاء بفتوة القلب أكــذوبة بالية يطرحها الفانون على أنفسهم من قبيل المخادعـــة !.. ان جوهر الحياة قد نضب فيك فدع عنك هذه الاحلام الصفراوية العليلة ، فان اولادك يملأون الحياة بضجة الحب !

ولكن لماذا يجب أن أستسلم ؟.. ما زالت أشرعتــي ممتلئة بريح مواتية وشاطىء بعد بعيد !

وانتهيت من محاورة نفسي فصحت أحــدث ضجة تنبه الغافلين الى وجودي ـ أين هي القهوة يا امرأة ! قلت لكــم الف مرة يجب ان تكون كثيفة السكر ليفهم الطبيب النــاشىء ـ ولدك البار ـ ان رجلا سمينا ومسنا مثلي لا يرهب آفة السكر ، أبدا لا يرهب شيئـــا مـن آفات الشيخوخة !

جاءت صغرى بناتي بآنية من الفضة ـ اثرية عائلية لا ادري مــن أين وصلت الينا متسلسلة هكذا ـ وفيها قدح من القهوة وضعته أمامي بوجه فيه غضب مزيج بالحزن كعادة الفتيات المراهقات وقالت متشفية : هذه قهوتك الرائعة ... ولكنك لــم تعد تقرأ ... الا ينقص جلستك هذه ... كتاب !

ـ طيب وأين هو الكتاب الذي يقرأ هــذه الايام ؟.. ان عيني مليئتان بما يشبه الضباب ... ومع ذلك فأين هو ذلك الكتاب السخيف الذي جاء به اخوك امس ؟.. علي به ، انه على الاقل يذكرني بجيــل الآخريــن !

يا لها من قهوة كثيفة تافهة النكهة حتى لكأنها حثالة شاي عتيق ! ان هذه المرأة لم تتعلم سوى الثرثرة ومعظم النساء كذلك ، ومع هذا فان لهن دعوى عريضة في خدمة البيت والمجتمع !

وفي المطبخ الذي فتحت واحدة من نوافذه العــالية المطلة على الحديقة ، حيث أجلس لسوء الطالع ، كانت تفوح رائحـة شواء أخاذة يتندى لها الفم البطر فكيف بي وأنا جائع !

ترى ماذا يشوي هؤلاء اللاعبين الصغار سوى الطيور المسكينة التي تقع في شباكهم ؟ ان خبرتهم في صيدها هي مثل خبرتي فــي التعرف عليها من دخانها ورائحة شحــومها ... تعسا للادب ! لماذا تريد تلك الصغيرة البرمة ان أظل أواصل القراءة في مثل هذه الكتب التافهة ؟..

لم تمض سوى دقائق حتى عادت البنت مقطبــة الوجه مشدودة الشفتين ، ولا بد انها اغضبت من جديد ، فقلت :

ـ وماذا ايضا وراء هذه التقطيبة ؟!

ـ جئت استرد الفنجان !

ـ ولكن لم أتنه من شربه بعد ...

ـ امي هي التي تقرر الزمن اللازم لشرب القهوة ، وترى اذا ترك فنجان القهوة خاليا امامك جعلت منه منفضــة للسكائر !.. حقا انك تفعل هـذا في كل آنية فارغة يا أبي !

ـ اذا كان الامر هكذا ... ويعني هذا انني ثقيل جـدا فعلي ان ابحث عن مكان اجد فيه من يفهمني ... يا للحشرات الصغيرة التافهة

ولكن ما أقسى ما تحمل من سم !.. انني لا أسيغ مثل هــذه القهوة الحثالة ... ان القهوة الفرنسية رائعة القوام ... أي كلية ستختارين يا ذكية الفؤاد ؟!

سكبت ما في الفنجان على بعد قليــل من قدمي ، على بقعة مبلطة بقطع ومكسرات من القاشاني والموزائيك العتيق متعمدة اغاظتي :

ـ بيني وبين الكلية اكثر من عــام ، انني أقرر كل شيء في وقتـه المنـاسب !

ـ يا للخنازير الصغيرة التي تشبه خنازير المختبرات ومـع ذلك لا تكف عن نشاطها على الرغم من التجارب الكريهة التي تمر بها .

واكتفيت بهذا المقدار مـن السباب ، فالاب الحصيف حين يكبر بما يدنيه من الشيخوخة عليه أن يتمسك ببعض المظــاهر والا انهار الافق كله وأطبق عليه ! وقد وجدت بالتجربــة ان الخشونة فيها من سمات القوة ما ينفع مع هؤلاء الفتية وقد ملأ الزهو أعطافهم ! واستسلمت من جديد الى أحلام لذيذة كانت البنت الغاضبة وفنجان القهوة الرديئة قد بددتها من ذهني ، وشعرت لدفء الشمس لذعة هزتني عندما مرت بي ريح طائشة باردة فجأة ، ثم عاد كل شيء الى رواله الرتيب !

قلت أحاور نفسي وأسليها : طيب وماذا اذ يكبر المرء ؟ وحتــى حين يشيخ وترتجف ركبته وتوجعه مفاصله ! انه اذ ذاك يرد للطبيعة المتأخرة في صنع الاشياء الجيدة ما صنعت من بقايا بالية ، ولا فخر للطبيعة فيما تصنع ، فالانسان نفسه وهو من صنعها لهو أقوى مــن نفسه بما يترك وراءه من خوالد الاشياء ويبقيها جديدة دافئة الملمس حية المنظر شديدة الرواء والعطاء .

ولكن مهلا ، تعال معي أيها الرجل ، يا مهــــدم الاعضاء ، ماذا ستبقي لبنيك غير ذكرى فنجان قهوة مملوء بأعقاب السكائر وغير ثوب فيه حروق التبغ من عشرين مكانا ؟ بيد انه لا بد للحياة الرتيبة مــن جديد ، فهوذا جرس الباب يدق ، ومن هنا عبر ممر الكروم الحمــراء وهي تجفف اوراقها المعلقة على تسقيفة خضراء أرى البــاب المفتوح على ضلفتيه .

ـ فقيرة أيضا ؟.. أي موسم غريب هذا للمتسولين ؟.. تعالي يا « سمية » وانظري ماذا تريد الفقيرة ، وخــذي من باب الاحتراز عشرة فلوس ، انها هبة مناسبة ، فاذا رفضتها كما فعلت متسولة الصباح فاغلقي من دونها الباب ، صحيح ان الدنيا غاليـــة ولكن لسنا من سلالة حاتم ثم ان مواردنا ...

ـ كفى يا أبي ، أرى انها ستقتنع بما تجود به . دع عنك هذا الحوار ضد شيء لم يقع !

أخذت « سمية » المبلغ بإباء مستصغرة شأنه وقالت :

ـ سأمضي وادفع المبلغ ، ومن الافضل ان نغلق باب الحديقة ، فان من يرى مدخل هذه الحديقة الفسيحـــة وأنت كالامراء في يدك الصولجان ، من حقه أن يطمع منك بالكثير ...

كانت « سمية » السليطة الجارحة اللسان على حق ، فقلت وأنا ابتلع ما جف او ما تبقى من ريقي : ـ افعلي ما ترتأين !

وغابت سمية وقتا قصيرا ثم عادت وعــلى شفتيها ابتسامتهــا الساخرة ، وقالت متشفية :

ـ تصر علي الدخول ، ولديها ما تريد أن تسر به اليك ... هكذا

قـالت !..

ــ وما شاني بمتسولة ؟.. أيعني هذا انها رفضت المبلغ أيضا ؟

ــ طبعا ، انها لم تأت لمثل هذا ... تقول انها من بعض معارفك ! هل أسمح لها ؟..

ــ يا لوقاحة بعض الناس هذه الايام ... دعيها تدخل ، ان الحياة مليئة بالغرائب ... ثم انها ... ايه على كل حـــال ... لتتفضل وساستقبل الاميرة هنا !..

عندما عادت المرأتان واقتربتا من مجلسي شعرت بهزة من الخوف والقلق وحتى من الانهيار ، فانا أعرف هذا عندما اشعر بالدفء يزايل قدمي داخل جورب الصوف !

ركزت القادمة نظرات حادة ثاقبة فـــي وجهي ثم تنهدت وهي تجلس على دكة من القرميد الاحمـــر ، كان شذرواتا يوما ما وقالت :

ــ وأنت أيضا قد شخت ... صارت لك الحـــال التي توقعت أم انك نسيت ؟! قلت لك ان كلينا فان وان وجهينا سيصيران أشهبين كالجلدة المجعـدة ... نتيبس ... كان كل ما علينا أن ننتظر وقع خطى الزمن.

ــ لا أكاد أتـــذكر ... لا أكاد أعرف ... اختصري أرجـوك ماذا تريدين ؟

ــ مهلا يا صديقي العزيز مهلا ، فانا التي قلت ذلك عنك وعني وكنا ... ولكن ذاكرتك على ما يبدو اكثر شيخوخة ...

ــ لقد بعد الزمن ...

ــ اذن علي أن أقدم مثبتات جديدة .

نظرت الى وجه سمية نظرة صارمة غاضبة ، ولا بد انها كـــانت نظرة مخيفة ، فتراجعت الى الوراء آخذة طريقها الى الداخل منالايوان المكشوف دون أن تنبس كلمة .

ــ والان ونحن على انفراد ... هل تتذكر ؟..

ــ قلت ان الزمن ... يا له من عمر مليء بالاحداث ...

ــ ومع ذلك فان مظهرك الخـــارجي لم يتغير كثيرا سوى هذه السمنة التي طرحت عليك بعض المهابة ... ومع ذلك تبدو سعيدا ، فانت تكرر نفسك في أولادك !..

قلت وانا لا أزال أجهل من هي : ــ وانت ؟..

ــ ليس لي غير واحد ... رجل في مثل سنك ... أصغر قليلا غير انه سقيم على شفا الهلاك !

ــ ولهذا جئت الي !

ــ نعم لهذا جئت اليك .

ألقت امامي طغراء فضية تحمل شعلة المعرفة وقد حملت في الوجه الثاني عبارة ثناء تنبىء انني في تلك الايام الخالية قد ربحت مسابقة شعريـــة !

ــ فاطمة ... أانت هي حقا ؟

ــ كفى قلقا ... لم أأسف اذ لم تعرفني ... كما لم اعد بحاجة الى هذه الذكرى ، ضمها الى مجموعتك فقد يزهو بها بعض بنيك !

كانت القطعة الفضية لماعة ، محفوظة بعناية او مجلوة حديثا وعلى لألائها تذكرت ــ فاطمة ــ وجهها الخمري المســـتدير كالقمر يتـوهج وينصبب عرقا وهي تعدو ... تصعد التلة عدوا عبر القنطرة الحجرية التي يجف تحتها الماء في الصيف وهي غير عابئة بالمرتفع ... والاحقها وأنا الهث وأنا بطل كرة !..

فاطمة هذه اذن هي فاطمة تلك الايام ... تماما ... لم يبق منها سوى القليل ... ما أبشع ما تنزل الايام بنا من خراب ...

كانت البنت الثالثة بين خمس أخوات . غضة الاهاب متفـــائلة وجذابة ، تملأ فقر الاب وتعاسة مهنته الشحيحة جمالا ورضى فتحول مورد العائلة الضيق الى نوع من البهرج بما تضفيه على الاسرة كلهـا من جمال الكفاف !

بددت صمتنا الطويل بعد حين قائلة : ــ نعم ، أنا هي يا سعدي ! أنا فاطمة ...

ــ حسنا ، انه لقاء أشبه بماتم ... اننا معا انقـــاض ... بقية تالفة ، ولقد رفضتني ذات مرة . كنت عنيدة الارادة ، كان قلبك معـه وهو أقوى منك . وحتى بعد الذي حدث كنت على استعداد للنسيان.. وما زلت ، في هذه الشيخوخـــة وهي تأخذ طريقها نحو الغـروب ما زلت ... فهل ترفضين من جديد ؟.. وبصدد أولادي انهم كبار وفي غنى عني ، وأنت لست كـــذلك كما أرى ، لست غنية عـــن عجـوز يسنـــدك ...!

ــ انني بحاجة الى مساعدتك فقط ... فما زلت في عصمته ...

ــ وتحبينه ؟!

ــ كأول يوم أحببته فيه ... وهو الان مريض جدا ، ولا اريد بهذا أن أعيد اليك أملا .

تنهدت وأشحت بوجهي عنها وفككت كفها من بين يدي وشعـرت بالبرودة والفراغ بينما أخذ جمالها الغابر يضيء من جديد جـوانب الظلام والنسيان في نفسي !

فقالت متفجرة حزينة : ــ لا تهرب عني بـــوجهك هكذا ، انني شديدة الحاجة اليك ، وقد بحثت طويلا عنك الى أن وجدت هذهالدار..

ــ اذا كان هذا ، فعندي من المال ما قد يساعدك . كم تحتاجين من مـــال ؟..

ــ الى شيء من نفوذك الادبي فقط !

ــ نفوذي الادبي فقط ... وأين تريدين هذا ؟.. مـــاذا استطيع لمريضك ؟..

ــ خذ له أسبقية في الدخول الى مستشفى الامراض الصدرية ! سمعت انه الان يلفظ صدره على أقساط موجعات ! ولن أنسى لك هذا الصنيع ! فانت في بغداد وعشت فيها طويلا ، بينما ذهبت معه الـــى ضيعة أبيه في أقصــــى الشمال ... وضاعت الضيعة فـــي منتصف عمرنـــــا ...

ــ ولم تنجبي له ذرية ؟..

ــ هكذا أراد الله ... ولكني أنسيته الذرية ... انني له الان كل شيء ... هل تفهم ماذا تعني هذه الكلمة ؟..

ــ أفهم هذا جيدا ... أفهمه بصورة واضحة وسافعل ما تريدين. ان التعاسة مسألة تقديرية ... ومن الصعب أن تفهمي مثـــل هـــذه الاشيـــاء ...

أقبلت « سمية » من جديد وقد استبد بهـــــا الفضول وقالت برفق : ألا تحتاج شيئا يا أبي ؟..

ــ بلى يا عزيزتي . ورقة جيدة أكتب بها توصية ، مجرد توصية الى مدير مستشفى ...

وقضيت ما تبقى من النهار بطوله حيث كنت ، لم يعـد هناك من قيمة للزمان والمكان . فثمة غاشية من التفاهة تجردنا أحيانا من أنبـل احساساتنا ، فعبر الممر الطويل الذي فرشت أرضيته الصلبة بالاوراق الميتة ، عبرت فاطمة تحمل توصية رقيقـــة لادخال زوجها المريض الى مستشفى الصدر ، تاركة وراءها ملء غرارة من الهواجس والاحزان !! أفهذا هو الذي يسمونه الحب الخالد ؟ أهـــذا الوفاء الاسطورة هو الذي يجعل للحب الكريه المستبد مثل هذه الابهة الرفيعة ؟ افهذا هو الخلود الذي لا نظير له للقلب البشري في حياة مجهولة مبجلة ؟

ثم ، أهذا أنا ؟.. عشبة هشة دب اليها الجفاف لتسقط مـع غيرها في جوف مظلمة تكمن وراء مجهول بعيد الغـــور ... وراء هذا الفناء الغامض الذي يزداد تعقدا كلما حلت المعقدات والمستعصيات ؟!

وانتهيت الى وجودي اثر خفقة رقيقة على كتفي وصوت « سمية » وقد امتلأ بما يشبه النحيب :

ــ لقد برد الجو يا أبي ، قم الى الداخل ، فهكذا هي الحياة !

فنهضت أتكيء على كتفها الاشم استمد منها القوة وقلت :

ــ هل عرفت يا سمية ؟!

فقالت بصوت رخيم يعج بالحزن : ــ تقريبا يا أبي ...

وأجهشنا معا بالبكاء !

عبد المجيد لطفي

تاريخ جثة

منذ البدء

الفجر فراشات بيضاء
خرجت من شرنقة الحب
من بين الخفقة والجنب
من بين الحجرين ارتفعا بالمنزل
من بين الحلمة في ثدي الام الحاني
والطفل
من بين عتاب صديقين التقيا بعد غياب
من بين الكلمات الاولى وشفاه الاحباب
من بين الظلمة والعين المقتربة
من بين ضلوع السائق والعربة
من بين الحزن النابت في حقل القمح
وحنين الارغول
من بين محطة بدء ممكنة ووصول
من بين بيوت الموتى
وقبور الاحياء
خرجت في صيحته الاولى الاسماء
العدل • الحرية
كفراشات بيضاء
ليظل دهورا يحلم ان تخضر الصحراء
أن تحمل موجات الذكرى أزهار الماء
ليظل دهورا يشقى
كي ينزع من بين مخالب ريح
ذاكرة للاضواء •

النار أو شهادة الميلاد

من سرق النار ؟
الصاعد نحو القمة ..
أم ذاك الهابط نحو الاسرار ؟
الصامت والمدثر بالاشعار ..
ذو البدن الصخري ؟
أم من ينزف من رئتيه جرح الاقدار ؟
من سرق النار ؟
المجهول أم المختار ؟
الباكي أم من أدمعه أحجار ؟
...كان الليل عجوزا يحلم بالاقمار..
والهمسات انبثت كالخضرة في الاشجار
وسؤال تقذفه الشطآن الى الشطآن..
عن هذا الساكن موج البحر ..
والمقهـــى ..
والمستشفى ..
والجامـع ..
والحقل وأكواخ الثوار !
عن هذا الساكن روح الصلب ..
وأغاني الآلام ..
وذاكرة الرب !
عن هذا المستيقظ ..
الناهض كالشجرة ..
الضارب كالمجذاف ..
الأمل كالشمعة تحت المذبح ..
الكاسر كالرخ ..
المصلوب على مائدة التجار !
من سرق النار ؟!

اللص

وحين أمسكوه
ذهبت كي أراه ..
من بين زحمة الجموع علقت عيناه بي
الطائران يذبحان فوق ثوبي ..
وفوق ثوبي لم أجد آثار دم ..!
النظرات تتهم ..
لست أنا !
ـ أنت ؟..
ـ هـو ؟..
وحين أمسكوه ..
أشرقت الشمس كمومس عجوز ..
لم ينفع الطلاء والاصباغ
ما زال فوق وجهها الغضون والحزوز
وحين أمسكوه
هبت نسائم رخية
هزت ستائر السرير
في غرفة الاميرة ..
واخضر في عيونها بستان
أواه ، يا لحزن ذلك الكمان !
وأطلق الامير ضحكة صغيرة
وهو يدير مفتاح الجهاز ..
لكن ضحكته
سرعان ما هوت للارض بقعة صفراء..
وأطرق المساء
والصوت يعلن النبأ ..
لكنه حين أرانا وجهه
رأيت حفرة مكان دمعته
لست أنا
أنت
هو
الذين أمسكوه ..
وعادت البسمة للوجوه !!

شهود الاثبات

الشمس :
يا سادتي القضاة ..
نعم • نعم • رأيته بأعيني الخمسة
يسرق صورة من على جدار سجن
رأيته خلسة
وكنت أحترق
على نحاسة الحزام حـــول خصر العسكري السمين
أكاد أن أجن !

القمر :
وفي المساء ..
رأيته يسرق عظم الموتى ..
وينهب المقدسات ..
ومثل خنجر علا سلاحه الصدأ
كنت وحيدا ..
أصرخ طالبا يد الصديق ..
ترفع عني زمنا قد اتسخ ..
وتبعث البريق !
ويل الذي سيفتح العيون ..
ويل الذي يراني !
لكنه رماني
في زاوية الطريق
وسار مغمض العينين

انتظرته خلف حجر
واذ به من جانبي يمر
أسقطت نفسي عمدا في قاع نهر
واستغثت بالمشاه ..
توقفوا جميعهم عداه .
صب على شعاعي اللعنات
وسار يرفع الصوتا !

الريح :

أما أنا فكنت أستريح
على سلالم المنازل
حين رأيته يغازل
خادمة السلطان !
فثرت في عواء عشرة من الكلاب !
لم يهرب الجبان . واستدار
قطعني أعشارا ..
يا سادتي الاخيار ..
دمي على يديه شاهدي !

شهود النفي

شمس أخرى :

أحبني . أحبني . أحبني .
في القرب والغياب !
أنا مناقير الضياء تطرق الابواب
وتفتح الكوى
في بيضة العصفور
والبرعم والسنبلة الخضراء .
أنا الصبية الحسناء
خلعت ثوبي البرتقالي على الصباح ..
عارية سبحت في بحيرة الاهواء ..
وحينما أتى ..
منكس الرأس ..
مخضب الوشاح ..
يحمل فوق ظهره أقداحه الظماء
ملأت من دمي له الاقداح ..
ولم تمس شفتاه شيء !
مضى كأنه ..
هذا الذي « جاء ولم يجيء ! » .
لكنني رأيته ..
حين نهضت في الظهيرة
ركزت رمحي الناري فوق الارض
خيطا من الدماء ،
عند بيوت كالدمى .. صغيرة !

تكاد لا تحصى ولا تعد !
سألت أهل هذه البلد ..
وليس من مجيب ..
لكنني رأيت في عيونهم شيئا غريبا استجد
كأنه ..
دمي السكيب في الاقداح ..
سألت عنه ..
جاءني صوت الرياح ..
أنين صاحبي الذي يموت من عطش
وغنوة شبيهة بي وأنا
في غفوة الظهيرة ..
أرتاح عند كوم قش .

قمر آخر :

فقط لدي كلمتان ..
صاحبكم - عفوا - غريبكم
هو الذي كلمني
حين احتجبت في الليالي السبع ..
هو الذي ذوب بالدموع من ساقي
قيد الشمع
هو الذي يحفظ بالمحبة الاسطورة ..
هو الذي يهدم بالمحبة الاسطورة ..

الريح أيضا :

أنا التي فعلت كل شيء
وما فعلت أي شيء !
ولم تلوموني ..
لن تستطيعوا - ان أردتم - موتكم
دوني ..
خلقت هكذا ..
وهكذا منحت سكري وليموني
أنا التي أثرت في فراشكم زوابع ..
نثرت في أحلامكم ضفادع
أقمت في أقدامكم موانع ..
فأقدموا ..
ولتذبحوني ان رأيتم جيدي
وحاولوا تشريدي ..
أنا التي تشردت في يوم حزنكم وفرحكم
أنا التي تشردت منذ بداية الدهور ..
بنت وهدمت في سيرها
مائة عالم مسحور ..
أما هو ..
فليس الا طفلي الصغير
يكاد لا يعرف أن يسير !

قائمة الاتهام

مادة ١ : الدم
مادة ٢ : اللحم
مادة ٣ : العظام .
اللحم والدم والعظام ..
جريمة في هذه الايام ... فالاسعار ارتفعت ..
وانخفضت منازل التجار
حتى لتنحني الرؤوس
تحت سقوف البيت ذي الطوابق العشرة
وتملأ الحسرة
بقية القلوب من شراذم المجوس !
ويل الذي لا يستطيع أن ينام ،
في هذه الايام ..
لسوف تغتال الخيال من دماغه
عقارب المنبهات ..
ويل الذي يصحو ويسمع الاصوات
حين تموت الذاكرة ..
وتقذف الرياح بالثمار العفنة ..
الى مصارف المياه في ضواحي القاهرة !
ويل الذي ينسى
ويل الذي لا ينسى ..
هذا الصباح فوق صلبان الجرائد ..
هنا ، هناك ، أينما تموت او تجاهد !
هذا الصباح ..
منجم ماس حوله اللصوص والحراس
يقتسمون الانصبة ..
وغابة المطاط تنتظر ..
ومن عيونها الملتهبة ..
يخرج صبح آخر مسلح ..
صبح الذين يقتاتون من سواقط الثمار ..
والسمك المملح .
جريمة اللحم ..
الدم والعظام .
لست أنا
أنت
هو
لكننا اقتسمنا حين أمسكوه
الخبز والعذاب والاحلام !

القاهرة **شوقي خميس**

دراسات في الآداب الأجنبية



محاولة للتعريف بمسرح هيلدسهايمر

بقلم الدكتور يسري خميس

انتهت الحرب ، وتحطمت المسارح كلية ، ودخلت الدراما الالمانية أزمة من نوع غريب . ومشى الكاتب الالماني وحيدا وسط الخرائب التي خلفتها المأساة ، مشى في طريق مجهول ، يحدده هو لنفسه . كل يمشي بمفرده ـ تجمعهم خلفية نفسية واحدة : تجربة الحرب المريرة التي عاشوها في الماضي القريب ، ويشكل حاضرهم ـ بدرجات متفاوتة ـ واقع المانيا المنفصل ووضعها السياسي المتأزم . فلم يكن هناك ما يدعو للتفاؤل بالنسبة لمستقبل « أدب ما بعد الحرب » ـ ولقد تكلم بالفعل الناقد السويسري موشج Muschg عن « انهيار الادب الالماني » ـ خصوصا بعد انغماس الفرد في متع الحياة الحسية بدعوى انها اكثر امانا وثباتا ، محاولا بذلك نسيان الحرب المفزعة ، الشيء الذي أدى بدوره الى زحزحة الادب من وسط دائرة حياة الانسان الى حافتها .

ولكن ، لحسن حظ الادب الالماني ، تكونت « الجماعة ٤٧ » بواسطة عدد من الكتاب الشبان الذين ألقوا على أنفسهم مسؤولية تقديم ادب من نوع جديد يعبر عن واقع الانسان ومشكلاته . وقد التقى هؤلاء الشبان ـ رغم اختلاف ايديولوجياتهم ـ على طريق انساني عريض ، مستفيدين من كل خبرات الاداب الاخرى ، متأثرين بشتى التجارب المتعددة ، نتيجة لاتصالهم بالادب العالمي ـ الشيء الذي أدى الى احتواء « دراما ما بعد الحرب » في المانيا على أغلب الاشكال الدرامية المعاصرة وفي مقدمتها تجربة مسرح العبث .

ومن اعضاء هذه الجماعة الكاتب الالماني المعاصر فولفجانج هيلدسهايمر Wolfgang Hildesheimer الذي ولد عام ١٩١٦ بالمانيا والذي يعيش الان في سويسرا .

وقد درس الديكور المسرحي والرسم وجند ضابطا اثناء الحرب العالمية الثانية . ويمارس هيلدسهايمر نشاطات فنية متعددة فهو ما زال يرسم ، رغم انه كرس نفسه منذ عام ١٩٥٠ للكتابة ، مبتدئا بكتابة القصة القصيرة والتمثيلية الاذاعية حيث نالت تمثيلياته جوائز كثيرة وحيث ترجمت الى لغات متعددة .

وفي عام ١٩٥٥ كتب هيلدسهايمر مسرحيته الاولى « عرش الاخطبوط » وأعقبها بمجموعة من المسرحيات القصيرة « مسرحيات في الظلام » و « برج بيزا المائل » عام ١٩٥٨ واضعا فيها أسس مسرحه العبثي الذي تحددت ملامحه بشكل واضح في مسرحيتي « التأخير » ١٩٦١ ، و « مسرحية في الليل » ١٩٦٣ .

مفهوم مسرح العبث :

واذا كانت اعمال هيلدسهايمر تندرج تحت مفهوم مسرح العبث المعاصر فان ذلك يرجع الى اقتناع جاد من المؤلف بهذا النوع من الكتابة حيث يقول : « انني اكتب مسرح العبث نتيجة/اقتناع جاد لدرجة انني اعتبر أية محاولة أخرى لكتابة مسرح معاصر غير مسرح العبث ، عبثا كل العبث » .

فالمسرح الواقعي ـ في رأيه ـ لم يعد يكفي للتعبير عن لامنطقية وجودنا . كما انه ليس هناك شكل محدد لمسرح العبث ، بل هناك أشكال كثيرة تتعدد بتعدد كتاب هذا النوع من المسرح الذين يشتركون فكريا في موقف موحد من العالم والاشياء . ومن الخطأ الاعتقاد بأن مسرح العبث مجرد مسرح متمرد ضد الكلاسيكية ، لان التمرد ضد الاشكال الفنية الراسخة ليس بعمل خلاق في ذاته ـ ولكن التمرد يكتسب صفة العمل الخلاق فقط في حالة عدم اتساع الشكل التقليدي لعرض التجربة المعاصرة ـ يقول هيلدسهايمر : « أن مسرح العبث مسرح فلسفي ، فهو ليس بتمرد ضد شكل فني تقليدي لكنه تمرد ضد رؤية تقليدية للعالم ـ ومسرح العبث كظاهرة يمثل معادلا للحياة ذاتها » بكل ما تحتويه من لامنطق وعبث وتشكك وغرابة ـ فالحياة كما يراها كتاب العبث لا تقول لنا شيئا ، ومسرح العبث يلقي باستمرار سؤالا لا جواب له . مثلما يصيح الرجل في « مسرحية في الليل » ـ من ينتظر أي تفسير ، لا أمل له . فالمسرحية العبثية تعرض موقفا مليئا بالاسئلة بعكس المسرحية الارسطية او الملحمية التي تحاول دائما ـ بشكل مباشر أو غير مباشر ـ الوصول الى اجابة ما . فالعبث ينشأ كما يقول البير كامو من خلال عرض الانسان الذي يسأل مقابل العالم الذي يصمت بغباء . فالمسرح يقدم بديلا لا يقول لنا اكثر من الحقيقة المؤلمة ، انه لا توجد هناك اجابة .

ويرى هيلدسهايمر انه لا يمكن بأي حال أن يحاول الفنان استخدام نظرية التطهير Katharsis من خلال مسرح العبث ، فان الرغبة في التطهير تعني الثقة بامكانية توصيل المسرح ، في حين أن مسرح العبث يؤكد فشل المسرح وعدم امكانه القيام بهذه الوظيفة ، او حتى المساهمة بدور ما في حل أي صراع من صراعات العالم ، كما يقول هيلدسهايمر : « ان المسرح لم يطهر اي انسان ولم يحسن اي موقف قط . والكاتب يستخلص بعمله المسرحي نتائج مريرة أو مضحكة . فقد علمته الخبرة ان السياسي لا يمكنه التعرف على نفسه داخل المسرح عند ممارسة عملية النقد ضده ، ظنا منه ان هذا النقد موجه للسياسي ب الغبي ـ ويضحك الاثنان من قلبيهما بينما تصعد المرارة في حلق المؤلف الذي كتبها بدمائه » .

وبالرغم من ذلك فان هيلدسهايمر ـ رغم موقفه العبثي من العالم ـ يهتم بوظيفة المسرح الاخلاقية . ليس كما فسرها شيللر بالطبع من ضرورة كون المسرح مؤسسة اخلاقية ـ ولكن من خلال عرض العالم المعوج والاحساس به ، فهو يؤكد انه يجب على الكاتب ان يكون عنده الاستعداد أن يقدم شيئا طيبا في هذه الحياة ، حتى ولو كان هذا الشيء مفقودا ـ ككل الاشياء الطيبة .

وقد أدى هذا الموقف من العالم وهذا الفهم لطبيعة المسرح ودوره

ووظيفته الى ضرورة وجود لغة مسرحية جديدة ، حيث فقدت اللغـة منطقها ووظيفتها كلية ، وفشلت فشلا مطلقا في تأدية دورها الاجتماعي كأداة توصيل وتفاهم مما أدى الى أختفاء الديالوج وظهور المسرحيـة التي تعتمد أساسا على المونولوج الداخلي المجرد - تلك الظـاهرة الـــتي تعـــرف باسم « المونولوجيـــــة » Monologism وبتعبير اخر ، فلقد تحولت الدراما الى « مونودراما » حيث تتداعى الافكار في شكل مونولوج داخلي بصورة تلقائية غير ممنطقة ، مختلطة بذكريات الماضي وأوهام الحاضر والفزع من المستقبل - لغة أقرب الى لغة الحلم حيث لا منطق ولا رابط وحيث لا جسور بين الاحـداث والافـــكار . وكما يقـــول الناقد مارتينـــي F. Martini فان أساس خبرة الدراما المعاصرة هو « أستعمال الكلمة فـي حالة اغمائهـــا » .

ففي حالة المونولوج يقف الزمن ويتكـــرر ويدور حول نفســه ، معطيا الفرصة لذات الفنان ان تفرغ نفسها بكل ما بها من تناقضات وانفصام ووحدة .

وهنا يتساءل الرجل في مسرحية « مسرحية في الليل » :

- « بأية لغة اتكلم ؟ لغة ؟ قلت لغة ؟ انا لا اتكلم اية لغة - ما عدا لغة السحالي . لغة السحالي ، نعم اني أتكلمها . لكن ، من يتكلمها سواي ، انا والسحالي ؟ لا احد ، لا ، لا أحد ، لا ، لا ، لا » .

موضحا ازمة اللغة والتفاهم بين البشر - ولذا فان مجال مسرح العبث يعتمد اساسا على اللغة - فان التشكل نفسه من خلال الهيئة والحركة والاشارة Minus يعوض الفراغ الذي تتركه اللغة . بل ان هيلدسهايمر يحاول - مثل جينيه - ان ينعش الشخصيـات ويجددها بوضعها امام صور مختلفة - ويعطي بذلك للاكسسوار وظيفة درامية اكثر تطورا .

ولقد كان طبيعيا ان يتغير مفهوم أرسطو للدراما - من حيث كونها حدثا متطورا هادفا - نتيجة هذا الموقف الخاص من اللغة ومن المسرح . فليس هناك - في مسرح العبث بشكل عام - حدث يكون فيه كل مشهد شكلا متماسكا ذا وظيفة نامية ، توصل الى هدف واضح - فلا يوجد هنا التلاحم العضوي ولا التطور المنطقي للاحداث ، حيث يرفض كتـاب العبث - ومنهم هيلدسهايمر - عالم المنطق أساسا ، بل انهم لا يعترفون بوجوده - لكن هناك مواقف تتشكل وتتضح وتتكرر وتتراكم محطمـة بذلك كل توتر الدراما التقليدية .

دون كيشوت العصر :

فــفي مسرحيـــة « التأخيـــر » Verspätung التي كتبها عام ١٩٦١ يتعرض هيلدسهايمر لمشكلة عبث الوجود الانساني في اطار واقعي من الاحداث . فنجد مجموعة من البشر ، تلتقي في حانة فقيرة وسط حطام قرية ، بضاحية خيالية منعزلة تماما عن العـالم الخارجي ، بينهم بروفسور يجسم فكرة المؤلف بشكل عام عن عبـث وجود الانسان في عالمنا هذا - هذا البروفسور يذكرنا بدون كيشوت الذي يحارب اشياء مجهولة ، لكن استاذنا هذا لا يجد حتى طواحين هواء ، فيضطر أن يخلق لنفسه أعداء وهميين ، أشباه علماء ، يحطم لهم نظرياتهم بكل عنف وقسوة . وكدون كيشوت ، فقد جاء متأخرا الى العالم - كل ما يكتشفه ، قد اكتشف من قبل ، حيث لا جديد .

وحينما تضغط عليه هذه الحقائق وتحاول خنقه ، وحينما يعجز تماما عن مواجهتها - يطرح لنا مشكلة عبثية ، يخلق لنفسه هدفا يسعى الى تحقيقه ، وهما يساعده على مواصلة الحيـاة والاستمرار فيها ، يفترض « أن الانسان أصله طائر » ويضع اوصاف هذا الطائر : طائر اصيل ، كبير الحجم ، رشيق الخطى ، قادر على التكلم ، لم يره انسان قط ، لا يعلم بوجوده اي عالم سواه .

وفي غمرة هذه النشوة وسط هذا الحلم اللذيذ رغم سخرية الاخرين - يفاجأ باللامتوقع ويظهر بالفعل ذلك الطائر الذي لا وجود له الا في خياله - لكنه يناقض الفرض العلمي الذي افترضه كلية ، فهو ليس باصيل ، بل اخرس ، واصغر بكثير مما ظن البروفسور - هنـا ينهار البروفسور ويتحطم تماما ويموت على مقعده .

هذا الانسان الذي فشل في تحقيق انسجـام مع الواقع فهرب الى الحلم والوهم - ولكن بلا جدوى ، فقد تحول الوهم الى واقـع ممسوخ مشوه . هذا الحالم الغريب يعطي لنا صورة واضحة لوحدة الانسان وعجزه ودون كيشوتيته .

اعترافات مؤرقة :

نجد هيلدسهايمر يستخدم أسلوب المونولوج الداخلي فيمسرحيته الاخيرة التي كتبت عام ١٩٦٣ « مسرحية في الليل » Nachtstuck التي تعبر - في رأينا عن الخطوط الرئيسية في فكره .

فالمسرحية تصور أزمة رجل يستعد للنوم حين يقتحـم مسكنه لص معكرا وحدته . الرجل منفصل عن العالم الخارجي انفصالا شبه كلي ، شبه فاقد الذاكرة ، لا يستطيع العيش دون مسكنات . انسان متوقف تماما ، فقد ايمانه بكل شيء ، ليعيش حياة آلية رتيبة . كل الاشيـاء اختلطت في ذاكرته : الامكنة ، الاشخاص ، الاسمــاء والاحداث ، الماضي والحاضر . يقتحم عزلته هذه لص ، يذكره بالعالم الخارجي - هذا العالم الذي لم يعد يستطيع التكيف معه ، بعد ان اجبر فـي الماضي على الاشتراك في الحرب ، ورغم ذلك فهو « يصمت ويتحمل في النهاية كل الاشياء » .

فاللص هنا بمثابة الوجه الاخر من الرجل نفسه ، ذلك الوجـه الذي يمثل الانسان المتكيف مع العالم الخارجي تكيفا تاما ، « انـه يقابلك في كل مكان ، في الشارع ، في الطوابير ، في صالة المسرح . انه يعرف كل شيء بدقة ، ويؤمن بكل شيء ، بالدين والعلموالسلطة » .

وعندما يقابله وجها لوجه يتذكر الرجل خبراته السابقة مـع العالم وتتداعى الاحداث مع المسكنات التي يتناولها ، فكل مسكن يرتبط

بحادثة ما ، حادثة أليمة مفزعة ، يحملها دائما معه ، وتؤرقه باستمرار . الاحداث جميعها تتداعى في صورة كابوس ثقيل لذكريات من الماضي حيث تتقاطع وتتوازى وتغير اتجاهها باستمرار ، دون ترابط او منطق وحيث يفقد الزمن نفسه ويختلط الماضي بالحاضر والحقيقة بالحلم .

وفي عرضه لهذه الاحداث ، يقوم هيلدسهايمر بعملية توليف لجزئيات الواقع المتناقضة بعد ان يضخمها بشكل كاريكاتيري مرح حتى يزيد من احساسنا بها ويعمق رؤيتنا وتفهمنا لها . ويبدي المؤلف من خلال هذا التوليف وجهة نظره في العالم والاشياء .

فهو يرى ان العالم قد فقد براءته ، والبشاعة تنضح من كل شيء حتى الصبية الصغار ! حتى القمر بشع لا طعم له !! « كتلة من الجبن القديم الذي لا طعم له ! » . لقد فقدت الطبيعة عذريتها ، فقدت جمالها وسحرها القديمين ، وأصبحت شيئا جامدا لا انسانيا . لم تعد الوسادة الطرية التي كان يحن اليها الفرد ليغفو بعد أرقه المستمر مع العالم الخارجي .

وتختلط هذه البشاعة بالعنف والقسوة متمثلة بشكل واضح في تجربة الحرب المريرة التي عاشها الكاتب حيث تمتزج صرخات البشاعة الهستيرية بالدم الساخن والموت . الشيء الذي أفقد هيلدسهايمر ثقته وايمانه بالحياة والعالم والانسان ، وبامكانية استرجاع براءة العالم المفقودة – وجعله يرى ان المحاولات التي يبذلها العلم فاشلة غير مجدية ، بل ان العلم والآلة بمنطقهما الرياضي ، حددا حياة الانسان بأشكال ومفاهيم ثابتة وأنماط جاهزة ، هذه الاشكال التي يعتبر اي خروج عليها ، خروجا على المنطق بل وعن الوجود نفسه ، ولغزا غير قابل للتفسير .

كذلك فان ازمة الفرد – المتضخمة في اوروبا المعاصرة – تكون حطا فكريا هاما عند هيلدسهايمر – تلك الازمة التي يعاني فيها الانسان وحدته وتغربه وانفصاله عن العالم ، الذي لم يعد يقدم اية امكانية جديدة للاتصال . « فالاتصال دائما خاطىء ، دائما ، دائما » . واذا حدث أي اتصال – ولو عن طريق الصدفة – فانما ليملي على الفرد أشياء جاهزة وقيما ثابتة ، يرغمه على نشرها في النهاية .. يحملها دون ان يدري ما هي ؟ ودون أن يدري لماذا ؟ فهو يقوم – فقط – بدور الوسيط الذي لا يعرف ماذا ينقل ! هذه الازمة التي تجعل الاوروبي المعاصر يجتر ذكريات القرون الماضية بحنين وشوق بالغين ، حيث كان في امكان الفرد ممارسة حريته لاقصى الحدود ، وحيث كان يعتقد الانسان انه يسيطر سيطرة كاملة على العالم وعلى الطبيعة .

حتى اللغة – التي تكون الشكل الظاهري للاتصال – أصبحت لغة غريبة عقيمة – « لا يتكلمها سوى السحالى » ، فقد فشلت اللغة في القيام بدورها الاجتماعي وأصبح الانسان وحيدا ، خاويا – « لا يملك حتى خطيئة حقيقية واحدة !! » لقد استحال العالم الخارجي الى لص يسلب الفرد أمنه وهدوءه حتى في حالات عزلته وتغربه ، لص يسلب الانسان انسانيته ويملي عليه أشياء غبية جاهزة يحملها كل منا ويمشي ، متحولا الى ترس في آلة العالم الضخمة المفزعة .

ولكن ، رغم جو العبث واللاجدوى اللذين يغلفان المسرحية – التي سماها هيلدسهايمر « مسرحية اعترافات » – فان أغلب تفاصيلها الواقعية تحتوي على نقد عميق واع لواقع الانسان ، وتفضح علاقاته بالسلطة والكنيسة وبكل الاطر التي تحد من حرية انطلاقه – دون محاولة تقديم خلاص لاهوتي أو حل جاهز محدد .

فهي توضح – كمسرحياته السابقة – مدى احساس الشاعر العميق بمأساة الانسان في القرن العشرين ورغبته الملحة في تغيير الحاضر ، الذي يؤرقه لدرجة كبيرة وعدم فقدانه الامل كلية فيمستقبل اكثر استقرارا للانسان ، حيث يقول : « من الذي يستطيع النوم اذا ما قرأ عن المانيا ؟ » .

القاهرة — يسرى خميس

المرسى

(الى حسب الشيخ جعفر)

من غير ما دمع تودعنا ، وليس سوى تحيّه
تُلقي بها ثلجية – من غير دمع او وداع
محرورة خفقاته ... – من أين تفلت من ضياع ؟
أو ما علمت بأنك المصلوب للبلد القصيّه !
ماذا تؤمل يا غريب ، ومرفأ الاحباب غاب
للقاع ، ريح الملح ألقته لبحر لا قرار
أين الشموس تضمنا في قلبك المهجور ؟ (أين
مني ، شميم النعنع البري ، أين القمح ، أين)
... ...
ضاعت ، وضيّع شاطىء الاعشاب ، غضبة موجتين .
... ...
الريح تعول في الحدائق والخرائب . والكلاب
تعوي ، وليس سوى العواء ، وأنت تحلم في النهار
الموج يهدم ما بنيت على الشواطىء . والرياح
تسفي (كما تسفي الرماد) حطام صارية السفين ،
ترميه للزبد المحشرج ... أو تذريه هباء
(آه ، سفينتك المرنّحة الخطى ، باتت هباء
في الرمل ، او في البحر ، بحر الملح ، ملقاة هباء)
ربّانها المفجوع ، تبكيه نوارس راحلات
– عن مرفأ الاحباب – بالحزن المؤجج مثقلات .
من أين تعبر يا غريب ، كهولة الامواج ، أين ؟
تلقي مراسيك الحزينة ... مرفأ الاحباب راح ،
للقاع ، ألقته رياح الملح ، غيّبه المساء
في غابة الظلماء ... يُهزم بالعواصف مرتين .
تذوي ... وتنشج في البكاء هناك ، منبوذا حزين ،
في غابة الظلماء ... تجهش بالبكاء وبالانين .

تطوان – المغرب — أحمد تسوكي

القطار السّريع

قصّة بقلم محمد السّولامي

رفع الصغير سعيد بصره عن الارض بعد ان امعن فيها مليا ، فتنهد بمرارة كأنه يئس من ايجاد حل لمشكلة عويصة ثم التفت الى امه التي كانت تشتغل بجمع الثياب وترتيبها في الحقائب وسألها : « لماذا لا يركب الناس كلهم في القطار الجديد ما دام سيوصلهم بسرعة؟»

كانت الام قد القت بنفسها في بحر من الاسئلة تتلخص في ما هي البدلة التي يجب أن ترتديها في القطار ؟ اهي هذه الخضراء ام تلك السماوية ام ...؟ فعز على الصغير الا يجد سؤاله آذانا صاغية ، فقطب جبينه وجر رجيله نحو أبيه الذي كان يحلق ذقنه في الحمام .

– بابا ... الازلت مصمما على اننا سنركب القطار الجديد ؟

– ماذا يا بني ؟ قالها الاب دون أن يزيل عينيه عن المرآة .

– الا زلت مصمما على اننا سنركب القطار السريع ؟

– نعم .. سنحاول ، لانك واخوتك تريدون ذلك .

– ولماذا يا بابا لا يركبه الناس كلهم مادام سيوصلهم بسرعة ؟

– ايه ؟؟

على هذه الكلمة انفتحت شفتا الاب المشغول بشاربه الذي اودى به شروده الى قص جزء منه مما اوقعه في مشكل : هل يحلق الشارب كله؟ لا .. يمكن لانه لم يعتد ذلك ، ولان الاصدقاء سيسخرون منه وقد ألفوه زمنا طويلا ، المعلم عبد السلام صاحب الشارب الكثيف .. اذن فليتركه هكذا مشوها .. ولكن هذا ايضا لا يمكن ، خصوصا وانه سيسافر الى طنجة حيث اصدقاء اخيه من كل صوب وحدب ..

التفت الى صغيره كأنه يريد أن يريه مشكـــلة .. ولكن الصغير كان مشغولا بسؤاله فلم يعر انتباها لذلك ، بل اسرع نحو غرفة جدته ظانا ان اباه بالتفاتته وعبسه كان يريد ان ينتهره .

ترى .. ماذا يفعل ؟ من يسأل ؟ جدته ؟ لن تجيبه فهي لا تتحدث في النهار الا لسبحتها .. ايذهب الى جده ؟ ابدا .. لن يذهب ، انــه لم يعد يحبه ، بل انه يكرهه .. في الصباح فقط حين جاء ساعي البريد يحمل البرقية التي تنبىء بأن عمه المثري سيقيم حفلة بمناسبة نجاح ابنه ، وحين انفقت الاسرة على السفر في القطار السريع ، قام الجد يعارض الركوب في هذا القطار بحجة انه جديد لازال لم يتمرن على سكة الحديد ، وانه سريع جدا .. والعجلة من الشيطان .. اكتفى سعيد – بعد ان يئس من ايجاد الجواب على سؤاله – بأن يرمي به في ركن من ذاكراته ، وان يخرج للشارع ليعلن امام الرفاق من أصدقاء واعداء ، الرحلة الهامـة التي تمتاز هذه المرة بأنهم سيركبون فيها القطار الجديد المسمى بالسريع .

استقر يعقوب الصغير بين الثانية والثالثة وارتاح الكبير علــى السادسة ، فصرخت الساعة معلنة الثانية والنصف فانتصب الاطفال وهم في اتم استعداد للسفر يطالبون الاب بالخروج حالا من البيت حتــى لايفوتهم القطار .. ولكن الجد كعادته دائما عندما يقدم الصغار رأيا ما يعارض ، « الحاج عبد الرزاق قال عند صلاة الظهر بأن القطار لا يخرج من المحطة الا في الثالثة والربع ، والمحطة كما تعلم مسير عشر دقائق ، فلماذا سترمي بأولادك في هذه الحرارة مدة ثلاثة ارباع الساعة » .

هز الاب رأسه موافقا على كلام الجد واتجه صوب الاولاد يطمئنهم على انه بعد شرب الشاي واستعداد امهم تكون الثالثة قد دقت فيخرجون.

« الثالثة .. الثالثة .. لن تدق اليوم هذه الثالثة » هكذا كان سعيد يقول في نفسه وهو يقلب عينه بين امه التي تربعت لتقديم الشاي، وابيه الذي اخرج مذكرته واخذ يبحث عن قلمه الضائع بين جيوبه ، وجدته شبه المريضة المنزوية في ركن بالغرفة تحدث كعادتها سبحتها ، وجده الذي اصبح حجر عثرة في كل طريق يريد الصغير واخوته شقها ، والذي شرع في صلاة ركعات الاجر بمناسبة السفر ، ثم الصغار الذين رفضوا الجلوس اضرابا ضد الجد العنيد .

لم يبق للثالثة الا خمس دقائق .. ولكن هذه الدقائق الخمس طويلة، عريضة ، عنيدة .. احتار الصغير ولم ينقذه من حيرته الا قول امــه : « لم يبق الا ان نخرج فالوقت قد ازف ... »

استعدت الاسرة واراد الاب ان يخرج لينادي سيارة اجرة ، لكن الجد رفض بحجة انهم اربعة زيادة على الاولاد .. ثم ان المسافة قصيرة.

كانت الساعة اعلنت الثالثة والربع حين وصل أفراد الاسرة الـى المحطة الصغرى القريبة من البيت ، اسرع الاب الى شباك التذاكر .. – خمس تذاكر من فضلك في القطار السريع .

– معذرة يا سيدي ، هذه المحطة لا يقف فيها القطار السريع .. خير لك ان تنتظر ساعة وربع الساعة موعد القطار العادي ان كان لابد لك من السفر هذا اليوم .

– شكرا .. شكرا .

اخذ الصغير يسلط نظرات عتاب على ابيه الذي كان يلقي على الاسرة بماصب في راسه صاحب التذاكر .

كان الجد يبتسم ابتسامة الظفر وهو يردد : لم اكن ارغب في هـذا السفر .. كان قلبي يحدثني بسوء – اما الجدة فكانت تنظر الى الاطفال بتثاقل علها تفهم منهم ما قاله والدهم ، في الوقت الذي كانت فيــه الام تضرب كفا بكف ندما على ما اضاعته من وقت في الفخر علــى الجارات هذا الصباح .

لماذا لا يركب الناس كلهم القطار الجديد ما دام سيوصلهم بسرعة ؟ انطلق هذا السؤال من ذاكرة الصغير سعيد واخذ يردد مع نفسه : الان الناس يفعلون مثلنا فيأتون الى مكان غير مكانه وفي وقت غير وقته .

محمد السولامي

كلية الاداب – فاس (المغرب)

دليلة

١ ـ رحلة المساء

كأن وجهكِ القمرْ
عيناكِ تفضحان رغبة تعذب البشر
ثدياكِ هضبتان
مكسوتان ثوب نرجس وأقحوان
وقمّتاهما برجان شامخان
بحربة الهوى يقاتلان
لم يبقيا مودة على رفيقْ !

. . .

عبرتُ يا جميلةَالنساء منحنىالطريق
في الوحل غاصت الخطى
الطين فوق نصف هامتي ، ومعطفي مطر
الليل جوف قبر
حراسه الغلاظ يرضعون ثدي شر !

. . .

دخلت قرية فلم تمد كفها
لعابر ، وأحكمت رتاجها
ونام بين أذرع النساء خائفا صغيرها
وقالت النجوم : انه الغريب
يعود هائما بلا حبيب !

. . .

الجند في الطريق ساهرونْ
وفي أزقة الظلام يعبرون
وينبشون كالذئاب قبر ميّتٍ قديم
آذانهم عيون !
سلاحهم عيون !
وينصبون للمسافر الكمين
أصابع الردى تشير « قد أتى شمشون » !

. . .

لبست يا خليلتي القناعْ
أطلت خطوتي .. وسرت خلف حائط قديم
عبرت أبعد التخوم
وقد نزلت في محلة الرعاةْ
أكلت خبزهم بلا ادام
وقال لي كبيرهم : « لقد أتى الجباة
ولم يعد ببيدر الحصاد كيل حبّ
الماء عن كرومنا نضب
ومات في حقولنا القطيعْ
وكالخريف أطفأ الجفاف بهجةالربيع
وصاح في الرعيّة النبي
من قلبه المعذب :
يا ويل درة الاله أورشليم
ان ظل يقطع الغريب ماء نهرها عن الحقول
وأسقط الخريف من يد المحارب الحسام
وظل طفلها بدون مولد لألف عام ! »

٢ ـ موتى بلا قبور :

وتحت سقف بيتك المطر
ثملت يا جميلة النساءْ
الخمر يهتك الحياء
الطيب فوق نهدك استثار ما بداخلي،
فمزقت أصابعي غلالة الرداء !

. . .

بحّار « فينيقيا » قضى على مضاجع النساءْ
ونام في صقيع قبره بدون أصدقاء
ولم يسر وراء نعشه الرعاة
قد أنكرته طفلتاه
لكنه ما زال كل ليلة يموت
على صخور شاطىء بعيد
ويدفنونه بجوف حوت !

. . .

العذر ، قد نسيت أن أرد بابنا وراءنا
وأسدل الستائر المعطرة
نسيت يا أميرتي .. فمعذرة !!

٣ ـ في المخدع :

بكيت فوق ساعدي
بكاء ثاكل
تلألأت على الخدود دمعتاكْ
كشمعتين في مشكاة هيكل
وقلت لي :
« طرقت باب قلبك الشجاع
فردني سياجه كأنه ذراع
اله أورشليم !
ما زال حول قلبك الحذر
كحائط عظيم
وفي فمي تعثّر السؤال
فأنت أيها الخليل قد مللتني
وأنت لا تحبني !
لقد تقحّمتْ خطاك حصن منبعي
كأي عابر
أتى به الى محلتي الظمأ ..!
وقلت لي :
« مساؤنا معا وراء هذه الستائر المزوقة
كؤوسنا معتّقة
سريرنا كساؤه حرير مصر
وأنت معطفي الى نهاية المساء !
طرزت بالهوى مساند اللقاء !
طيّبت عندما دخلت ضحكتي !
نسجت سحر كلمتي
غطاء مضجعي
وقد حملت فرحة الحبيب بين أضلعي
كطفل عاقر مقدس !
وأنت لا تحب في غير ملمسي !
وقلت لي :
« تذوب مثل شمعة اذا خلعت في سريرنا الازار
تمل أيها الحبيب لحظة انتظار
أكون بين ساعديك أعذب النساء
فأنت لا تحب غير تيه نهد
يفر بين راحتيك ، واحمرار خد
ينام كالجريح بين شوك ورد
وقبلة تقول انها العسل
وعند اخر المساء ترتمي بجانبي ،
كالطفل بين أذرع الكسل !
وقلت لي :

« وعندما يكاد ان يبوح بالذي يدور
بيننا السحر
وينشر الخبر
كالريح في مجالس المقدسين والشيوخ
أراك تلبس القناع في حذر
تنثل في الطريق حين يغطس القمر
ونفترق
وفوق مضجعي خطيئتي
ككومة من التراب تحت رأس ميت !!
وقلت لي :
« تشير نحو منزلي أصابع وتسأل العيون
القادم الليلي من يكون ؟!
وقلت لي :
أهكذا نظل نلتقي ونفترق
وأفرش الغرام تحت كرمتي لنحترق
بنار عشقنا الى نهاية المساء
وفي الحقول يهمس الرجال والنساء
(يجيئها الغريب !)
ويطلقون ألف حية على حديقتي
وليس لي هنا حبيب ؟!
وقلت لي :
« من أنت أيها الذي يدق باب مخدعي
وينفق المساء ماجنا على ذراع مضجعي
ويترك الهوان كالجنين بين أضلعي ؟! »

٤ ـ كلمة الرب :

فقدت معطفي ، ولم يعد بحقلنا حطب
يرد رعشة الشتاء
وقد أتيت سائلا مبيت ليلة
بمضجع اشتهاء
وكل ما لدي « شاقل » كنزته بموسم
الحصاد
خذيه يا جميلة النساء !

. . .

أتضحكين ..
من « شاقل » ثويته الى جوار
شاقل الاله
السر كلمة الاله
وفيه نبضة الفؤاد ، انه الحياة !
السر ان يقل
ان شاع يا دليلتي أصير عابرا بدون ظل
ولا تضمني مجالس الرعاة
بشاقل يبيع جائع أخاه !

لكنني اتخذتك الحبيب والمسيح
وضعت تحت ردفك الشهي معطفي
الجريح !
لقد أتيت هائما وجند قيصر ينقبون
في الليل عن خطاي .. من أكون ؟
واصبع الردى يشير : انه شمشون !
في الوحل غاصت الخطى
جواد رحلتي كبا
جرحت ، لم يقل تعال عندنا حبيب
وقالت النجوم : انه الغريب !
وقد أتيت هاهنا بدون ساق
تركتها بجوف ذئب
فأنت مخدعي
وأنت رعشة الغرام بين أضلعي !
وأنت ـ بعدما غوى القضاة ـ هيكلي
وفرحتي !
لقد شربت من شفاهك العسل
تركت خلف بابك الجنود والملل !!

٥ ـ ساعة الموت :

ـ ١ ـ

أسقيتني هواك يا دليلتي الى الثمل
سكرت من عذوبة القبل
وعندما غفوت كالصغير بين أذرع الكسل
فتحت منجمي
نظرت في مرآة مذبحي
رأيت سر قوتي
فصرت فارسا بلا كتيبة ولا سلاح !
وبعتني الى الشيوخ قبل مطلع الصباح !

ـ ٢ ـ

بهذه النهود قد سبيتني
خدعتني !
كالثور عصبت عيناي بالعمى !
تشقق اللسان من ضراوة الظما
والنهر ماؤه ببعد خطوتين !
القيد حول معصمي ..
أنا بلا يدين !

ـ ٣ ـ

الكاهن العظيم عندما أعود
لبطن أمنا الولود
حذار ان يقيم فوق نعشي الصلاة
لقد عصى وصية الاله
وفي معابد اليهود يشترى
العدل ، صار كاهن الامير تاجرا
يبيع للارامل البخور
الكاهن العظيم يسرق النذور !!

ـ ٤ ـ

الريح ولولت على مفارق الطريق
ولن يمد عابر يدا لفارس غريق
القائد الشجاع مات وحده بلا رفيق
وأنكر الصديق !
يا ويل درة الاله اورشليم !
يا ويل درة الاله اورشليم !
ان أسقط الخريف من يد المحارب
الحسام
وظل طفلها بدون مولد لالف عام
يا ويلها ان ضل جيش «ارميا» العظيم
وطال أسره ،
وظل نائما على ذراع حزنه اليتيم !!

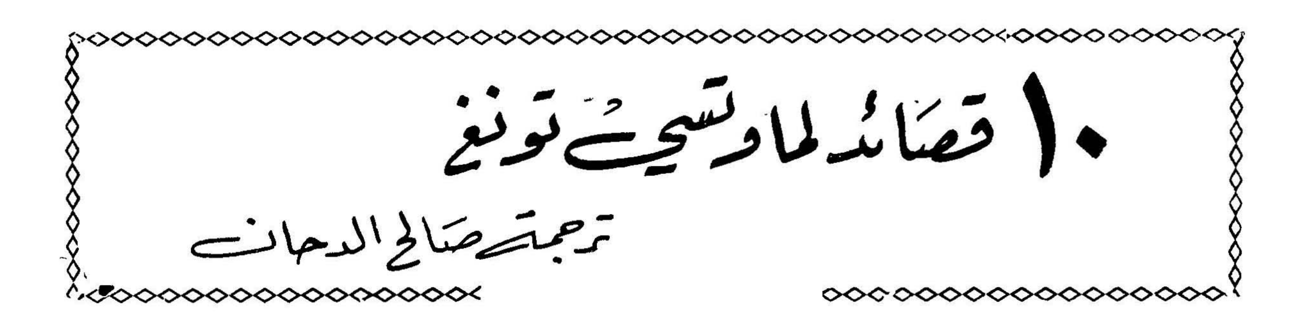
٦ ـ الخلاص :

أحس ان سروتي تدب في فروعها الحياة
صفصافتي تمد ظلها على جداول المياه
ليستريح تحتها الرعاة !

. . .

يا أيها المعذبون والرعاة
هنالك افتحوا قلوبكم فتسمعوا نداه
يجيء في محفة الخلود سيدي
الخير في يد
وكلمة الخلاص كالطبيب في يد
ويترك الصليب ، هذه خطاه
تعمد المعذبين
أمام نوره العظيم خفضوا الجباه
لانه على الرؤوس يسقط الجدار
فنحن ساجدون في هياكل العصاة !
شيوخ قومنا عصاة !
لتفرحوا. تباركوا. ضياء سيدي أراه
وهذه خطاه
تعمد المعذبين في محلة الرعاة
وتنزع النساء عن خدودهن ،
طين حزنهن عند مطلع النهار
لانه من القبور
سيبعث المسيح شعلة الحياة في
الصغار !!

القاهرة — **مختار النادي**



« عندما نترجم قصيدة ما الى لغة اخرى ـ مهما كانت درجة جودة الترجمة عالية ـ يشعر القارىء بفقدان الايقاع والتفعيلة والجرس الموسيقي ، من الاصل . لهذا السبب درس بروسبير ميريميه Prosper Mérimée اللغة الروسية كي يستطيع قراءة اشعار بوشكين من الاصل . وطبعا فان كل قارىء ليس ب « ميريميه » ، ولذلك فاننا كي نستمتع بالشعر الاجنبي ، يلزمنا الاعتماد على الترجمات. غير ان ترجمة الشعر مهمة شاقة لا يحمد صاحبها عليها خاصة اذا كانت اللغتان المعنيتان تختلفان كما هو الحال عند الصينية والانكليزية (ثالثة الاثافي هي ان تكون الترجمة من نص مترجم هو الاخر وليس من النص الاصلي كما هو الحال بالنسبة للقصائد التالية التي قمت بترجمتها عن الانكليزية التي ترجمت عن الاصل الصيني ـ المترجم) . وان اكثر المترجمين حنكة سينوجب عليه ان ينحي جانبا شيئا ما ، هو على وجه الخصوص الايقاع والقافية ، من الاصل » .

بهذه الفقرة استهل الكاتب تسونغ شو (احد المحررين في مجلة الادب الصيني) مقالته عن « النظم الصيني الكلاسيكي » ، في العدد الخامس من المجلة المذكورة لهذا العام . ولقد جاء هذا المقال في نفس العدد الذي حمل الى القراء ، لاول مرة باللغة الانكليزية ، النص الكامل لعشر قصائد ـ لم يسبق نشرها بلغة اجنبية ـ المرئيس ماوتسي تونغ (كأن الكاتب كان يشير الى الترجمة الانكليزية بطريقة غير مباشرة) ، والتي كانت « دار الادب الشعبي » و « دار نشر المؤلفات الثقافية » في بكين قد أصدرتها ضمن مجموعة « قصائد ماوتسي تونغ » التي تحوي ٣٧ قصيدة وذلك في مطلع عام ١٩٦٤ . ولقد قمت بترجمة القصائد العشر المذكورة الى اللغة العربية مستعينا بالنص الانكليزي ، ولكني لاسباب محض فنية قررت تأجيل ثلاث منها هي « ارتقاء جبل لوشان » و « أغنية الى زهرة الخوخ » و « جواب الى كوموجو » (غير القصيدة التي تحمل نفس هذا العنوان والموجودة ضمن القصائد السبع المنشورة هنا) ، وسأنشرها قريبا بعد استيفاء ترجمة مقال شارح لبعضها كتبه الشاعر كوموجو .

وقبل الدخول الى القصائد ، أحب أن أوضح بعض النقاط :

١ ـ لقد التزمت النص الانكليزي التزاما كاملا ولم أتخل عنه الا من حيث الصياغة (نادرا) وتنسيق الابيات .

٢ ـ ان هذا النص ليس رسميا البتة وهو أول محاولة أولية (نرجو ان تعقبها محاولات أخرى) لترجمة تلك القصائد الى العربية . ويمكن اعتبار النص ، في أسوأ الاحوال ، نصا مترجما بتصرف .

٣ ـ ان الشروح ليست للشاعر وانما لمجلة « الادب الصيني » باستثناء ما ذكر على انه لي .

وبعد ،

ثمة أمران يجب ان يقالا في هذه العجالة :

الاول يختص بالشاعر وهو انه ظل لفترة من السنين يرفض نشر شعره الذي يرى فيه أسلوبا لا يجب على الشعراء الشباب في الصين ان يقلدوه لانه جد معقد وجد مجهد وجد قديم . ولكن « الضغط » حاصر ماو من كل جهة فلم يجد بدا من « الرضوخ » ، وهكذا نشر في يناير ١٩٥٧ (لاول مرة باللغة الصينية) ١٨ قصيدة في مجلة « الشعر » الصينية والتي ارسلها الى المحرر مشفوعة برسالة يقول فيها ما معناه انه لا يعتبر القصائد شعرا ولا يريد من أحد ان يقلد هذا الاسلوب الشعري لانه ليس عمليا ولكنه يرسلها الى المحرر بناء على الحاحه مع حريته في تعديلها كما شاء .

أستطيع أن أؤكد للادباء العرب ان الوف الشعراء في الصين لم يأخذوا ـ لاول مرة ـ بنصيحة ماو هذه غير انهم اصطدموا بالفشل في محاكاته في طريقة النظم وأسلوب الصياغة واستخدام الرموز والتعابير والاساطير واضفاء طابع وطني موح على القصيدة . وان قصائده قد تتصف بكل شيء الا الغموض والسطحية واللاشعبية ، ذلك انها صورت لوحات فنية وصيغت أناشيد وطنية وكتبت شعارات ورنم ويترنم بها المواطنون العاديون ناهيك عن المثقفين . وليس هذا فقط ، بل ان خصومه الالداء في تايوان ، الذين يمثلون فلول شيانغ كاي شيك ، يقولون عنه انه أعظم شاعر صيني في العصر الحديث .

اما الامر الثاني فيختص بالترجمة . وفي هذا الصدد أطلب من القارىء أن يعود الى قراءة الفقرة التي صدرت بها هذه المقدمة لعله يشفع لي بأي تقصير أو عجز . وان غاية ما أتمناه هو ان تسهم هذه القصائد في اغناء محتوى الشعر العربي الحديث ، ولنا الى موضوع « الشعر الصيني الحديث » عودة قريبة .

بكين ـ صالح الدحان
٥ ـ ٥ ـ ١٩٦٦

استيلاء جيش التحرير الشعبي على نانكين (١)

يجتاح ذرى تشونغشان اعصار ،
هو لهفة جيشنا الجبار ،
قوامه المليون تعبر النهر العظيم .
والمدينة ، هذا النمر الرابض .. هذا التنين المتجعد (١) ..
تبدي أمجادها الغابرة .
لقد قلب النصر العظيم ، السماوات والارض .
ومن أجل البقاء ، علينا ان نطارد العدو المترنح بعنف
وليس بمعايرة الفاتح سيانغ يو (٢) طلبا لشهرة عقيمة .
ورغم رهافة حس الطبيعة ، فانها ستشيب بعد شباب ،
الا عالم الانسان فان البحار فيه تتحول الى حقول توت (٣) .

ابريل (نيسان) ١٩٤٩

شاوشان (٤) ثانية

تمت الزيارة في ٢٥ يونيو (حزيران) ١٩٥٩
بعد غيبة دامت اثنين وثلاثين عاما

بعد انقضاء اثنتين وثلاثين سنة على مسقط راسي ،
وكانبعاث الحلم الباهت ـ لعنت الماضي الذي لن يعود .
العلم الاحمر أنهض القن حاملا الصاقور ،
بينا براثن المستبد السوداء كانت ترفع السوط عاليا .
ان مرارة التضحية تمتّن العزم المصمم
ذاك الذي يقدم على جعل الشموس والاقمار

تثير في سماوات جديدة
وسعيدا هاأنذا ارى
موجة اثر اخرى
من غلال الرز والحنطة
ومغاوير في كل مكان يلازمون مواقعهم في المساء المضبب .

يونيو (حزيران) ١٩٥٩

جواب الى صديق

فوق ذرى تشيويي تبحر سحب بيضاء ،
وعلى متن الرياح ، تهبط الاميرتان الجبال الخضراء .
ذات مرة ، رفطن الخيزران (٥) ببحر من دموع ،
أما الان فها هي حللهن الوضاءة
ترفل في السحب الوردية الحمراء .
أمواج بحيرة تونغتين (٦) المتوجة بالثلوج
تجيش باتجاه السماء
فتتجاوب معها الجزيرة الطويلة (٦) بأغنية مدمدمة .
وأنا ضائع في أحلام .. أحلام لا تحد ،
عن أرض الخطميات (٧) تؤججها شمس الصباح .

١٩٦١

نساء الميليشيا

في ساحة العرض المضاءة بأولى خيوط النهار ،
كم يبدين وضاءات وشجاعات وهن
يمتشقن
بنادق أطول من
قاماتهن (٨)
ان لبنات الصين عقولا جد طموحة
لانهن يولعن ببزاتهن وليس بالحرائر والاطالس

فبراير (شباط) ١٩٦١

كهف الحرية (٩)

تقريظ على صورة التقطتها الرفيقة لي تشين

وسط رؤى الغسق النامي تقف صنوبرات عاتية ،
وتمور السحب الهائمة : رشيقة وقريرة .
في كهف الحورية ، أبرزت الطبيعة نفسها ،
وعلى الذرى الشماء يرتاح جمال لا حد لتنوعه .

٩ سبتمبر (ايلول) ١٩٦١

غيوم الشتاء

غيوم الشتاء مثقلة بالثلوج ، وعهون القطن منفوشة ،
وليست هي نادرة أو قليلة ، الزهور التي لم تسقط .
الامواج الصاعقة تكتسح السماوات الصبة ،
ومع ذلك يزداد نفس الارض حرة .
الصناديد وحسب يقوون على سحق النمور والابارد ،
والشجاع لا تفزعه ، اطلاقا ، الدببة البرية :
أزهار الخوخ تهش لدوامة الثلوج ،
بينا الذبابات العابرة تتجمد وتضمحل .

٢٦ ديسمبر (كانون الاول) ١٩٦٢



ماوتسي تونغ

رد الى الرفيق كوموجو (١٠)

ــ على ايقاع : مان تشيانغ هونغ

على هذا العالم الصغير ،
بضع ذباب ترطم أجسادها بالسور ،
تطن بلا انقطاع ،
أحيانا تصرصر ،
وطورا تنوح .
النمل على شجرة الخرنوب (١١)
ينتحل خيلاء الامة الكبرى (١١)
وذباب مايو يتآمر بهمة على تطويح الشجرة العملاقة (١٢)
الريح الغربية تنثر الاوراق على تشانغان (١٣)
وتمرق السهام مولولة .

***

أعمال جد كثيرة تصرخ طالبة الانجاز ،
ودوما هي ملحاحة .
العالم يسير
والوقت عسير .
ان عشرة الاف عام لزمن جد طويل ،
فافترص اليوم واغتنم الساعة !
البحار الاربعة محتدمة والسحب والمياه ثائرة ،
القارات الخمس ترتج والريح والرعد يزمجران .
سحقا لكل الحشرات !
فقوتنا لا تتكفىء .

٩ يناير (كانون الثاني) ١٩٦٣

قصيدة كوموجو

ــ على ايقاع : مان تشيانغ هونغ

عندما تكون البحار في هيشة
يحافظ الابطال على رباطة جاشهم .

ان ستمائة مليون مواطن
في وحدة راسخة
وعلى مبدأ لا يتزعزع ،
بامكانهم أن يقيلوا السماوات من السقوط
ويخلقون نظاما من الفوضى .
العالم يصيخ لصياح الديكة
ومن الشرق ينبلج النهار .
الشمس تشرق ،
وطوافي الثلوج تذوب وتنساب .
ولان الذهب ليس بالزنك
فان بمقدوره الصمود لامتحان النيران .
أربعة مجلدات عظيمة (١٤)
ترينا الطريق .
ولكم هو سخيف ان ينبح كلب تشبيه على ياو (١٥)
فالثور الطفلي يخوض اليم ويضمحل (١٦)
بينا راية الثورة الحمراء تخفق في الريح الشرقية
والعالم حمرة متأججة .

ترجمة : صالح الدحان

بكين – مايو ١٩٦٦

ملاحظات

١ – نانكين : كانت العاصمة الوطنية للصين عدة مرات وكانت مقر حكم الكومينتانغ الرجعي . أما جبل تشونغشان فيجثم في شرق المدينة . ولقد شبههما الكتاب الكلاسيكيون (في الصين) بـ « نمر رابض » و « تنين متجعد » .

٢ – الفاتح : لقب خلعه على نفسه بنفسه ، سيانغ يو ، قائد قوة فلاحية كبيرة ضد أسرة التشين المالكة في القرن الثالث ق.م. . ورغبة منه في اظهار نفسه بمظهر المتسامح ، لم يقتل منافسه ليوبانغ عندما سنحت له الفرصة بذلك . وفي النهاية هزمه ليوبانغ فانتحر .

٣ – البحار تتحول الى حقول توت : طبقا لاقصوصة صينية قديمة، عاشت امرأة ما لردح طويل من الزمن بحيث شاهدت ، لعدة مرات ، البحار تجف وتتحول الى حقول مغطاة باشجار التوت .

٤ – شاوشان : مسقط رأس الشاعر في مقاطعة خونان .

٥ – الخيزران المرقط : زوج الامبراطور الاسطوري ، ياو ، بنتيه الى شون الذي خلفه على العرش . وعندما مات شون في (مقاطعة) خونان ، قبر في جبل تشيويي وبكته الاميرتان امام قبره بقرب غيضة خيزران ، فتركت دموعهما بقعا لا تزول على الخيزرانات . ومن هنا جاء (تعبير) « الخيزران المرقط » في خونان .

٦ – بحيرة تونغتين : تقع في خونان . اما « الجزيرة الطويلة » التي تسمى ايضا بـ « جزيرة البرتقال » فتقع على نهر سيانغ الذي ترتاح عليه تشانغشا ، حاضرة مقاطعة خونان .

٧ – أرض الخطميات : اسم شاعري لمقاطعة خونان .

٨ – أطول من قامتهن : في النص الانكليزي – اذا ترجم حرفيا – « بنادق طول كل منها خمسة أقدام » ، لذلك فقد فضلت ترجمتها ، تجنبا للابتذال والحرفية والضحالة ، بما تقصده أساسا (المترجم) .

٩ – كهف الحورية : منظر طبيعي في جبل لوشان .

١٠ – يبدو ان الشاعر ، في هذه القصيدة ، يركز الهجوم على من يسمون في الحركة الشيوعية العالمية بـ « المحرفون المعاصرون » أو بعبارة أخرى ، قادة الحزب الشيوعي السوفياتي . يرجى ملاحظة الرموز بامعان وتاريخ كتابة القصيدة ، والذي يقع ضمن الفترة التي كانت فيها الدعاية السوفياتية – في عهد خروتشوف – تصب هجوما ضاريا على شخصية ماوتسي تونغ ، وتتهمه بالديكتاتورية وتتهم الحزب الشيوعي الصيني بممارسة عبادة الفرد (المترجم) .

١١ – في القصة القصيرة « والى القسم الجنوبي » التي كتبها لي كونغ تسو ، كاتب في عهد أسرة التانغ المالكة ، ذكر ان رجلا كان غافيا تحت خرنوبة ، فحلم انه تزوج بأميرة من مملكة الخرنوب العظمى وانه عين واليا على القسم الجنوبي (من المملكة) . وعندما صحا من غفوته ، وجد أن المملكة هي تجويف للنمل تحت الشجرة . (ملاحظة اضافية من المترجم : تعبير « خيلاء الامة الكبرى » يرادف الاصطلاح السياسي « شوفينية الدولة الكبرى » الذي يستعمله الصينيون في هجومهم على قيادة الحزب الشيوعي السوفياتي ويحذرون الشعب الصيني من التساور به) .

١٢ – في احدى قصائده ، شبه الشاعر هان يو (٧٦٨ – ٨٢٤) ، كاتب بارز في عهد أسرة التانغ المالكة ، شبه – متهكما – الذين يغالون في تقييم أنفسهم بـ « ذباب مايو الذي يحاول التطويح بالشجرة العملاقة » .

١٣ – تورية للبيتين الشهيرين للشاعر تشياتاو (٧٧٩ – ٨٤٣) ، شاعر في عهد أسرة التانغ المالكة ، وهما :

الريح الغربية تجتاح مياه وي
وفي كل مكان من تشانغان تتساقط الاوراق

قصيدة كوموجو :

١٤ – اربعة مجلدات عظيمة : يقصد بها المؤلفات المختارة لماوتسي تونغ التي تقع في اربعة مجلدات .

١٥ – كان الملك تشيبيه مستبدا غشوما والامبراطور ياو حاكما جوادا. اما « كلب تشيبيه... الخ » فتشير الى مثل صيني قديم يقول : « بصوت من سيده ، ينبح كلب تشيبيه على ياو » .

١٦ – الثور الطفلي : اشارة الى الامبريالة التي شبهها لينين بـ « عملاق له قدمان من طين » وماوتسي تونغ بـ « نمر من ورق » (المترجم) .

رسالة إلى صديق أديب مات ..

بقلم أنيس زكي حسن

اخي العزيز ،

لا استطيع حتى هذه اللحظة ان اصدق انك قد مت ، مع ان عظامك نفسها قد تكون تلاشت الان ، ولا استطيع ان اصدق انك لا ترى الفجر ، وتبتسم له سعيدا مغتبطا ، ولا تصافح الليل وتتناول القدح من يده الغادرة ، ولهذا فساكتب لك هذه الرسالة وانا افكر في ثلاثة احتمالات : الاول ، انك لم تمت حقـا ، وان الامر كلـه مجرد كابوس مزعج ، والثاني ، انك ، ان كنت قد مت حقا ، تستطيع ان تقرأ هـذه الرسالة بطريقة ما ، والثالث ، انك قد مت حقا ولن يكون في وسعك ان تقرأ او تسمع اوتعرف اي شيء ، اي انك اصبحت عدما .

هاانت ترى انني لم اتبدل كثيرا ، فانا ما ازال ابحث في المواضيع ذاتها التي كنا نبحث فيها دائما ونتناقش بشانها نقاشا عنيفا . واذا كنت ماتزال موجودا بطريقة من الطرق ، فلا بد انك تصغي لي ، او تقرأ ، باهتمامك المعروف بهذه القضايا والامور .

ولكنك تعرف الان اكثر ما اعرف بالتاكيد ، ولعلك تحاول جاهدا ان تسمعني شيئا من ارائك او قصائدك ، الجديدة طبعا ، وكم اتوق الى سماع ذلك منك الان . بيد انني لا اكتب هذا لكي اناقشك في شيء ، او الومك ، او اتبجح امامك ، وانما افعل ذلك لان الكتابة اليـك اصبحت عادة من عاداتي ، كالتدخين تماما ، وانا لا استطيع ان اكف عن ذلك .

انت الان ميت ، تتوسد حفرة صغيرة وتقبع تحت الواح من الخشب ، وحجارة وتراب وقماش ملفوف ، وربما اعطت النخلة القريبة منك مسيلا اخذ ينمو ويترعرع ويجثم فوق صدرك ويحول قصائدك وافكارك الى تمر حلو . انني اتذكر صدرك جيدا ، فقد كنت تضع يدك عليه دائما وتقول : لا بد ان هنالك امرا خطيرا في هذا القفص المعذب ، ثم تنفث الدخان من سيكارتك وتبتسم ابتسامة غير مكترثة وتضيف : كلا ، لابد انني دخنت كثيرا اليوم .

من اين أبدأ رسالتي هذه اليك ؟ الايام كثيرة والحوادث اكثر . وهنالك ايضا حياتي الحاضرة التي تتصل بذكرياتي عنك وتمتزج بهـا ، والتي لا تتصل . انني ، لعلك تعرف او-لا تعرف ، ما ازال حيا ، وقـد تناولت لتوي وجبة لذيذة من الطعام ، من الوان كثيرة من الطعام الشهي الذي كنا نعاني الحرمان منه فترة طويلة من الزمن . وقد تمشيت قليلا في حديقتي الصغيرة التي ملاتها زهور الصيف الفواحة التي لم يقتلها الصيف بعد ، وتنفست الهواء النقي عميقا ، ولا بد لي من ان اعترف لك بان حياتي اتجهت اتجاها مختلفا منذ تلك الايام التي انقطعت فيها عن رؤيتك ، فلدي الان عمل لا عمل فيه ، ولدي ، ايضا ، حياة لا حياة فيها . ان هذه العبارات تعجبك كثيرا ، وقد كنت تردد مثيلاتها دائما .

هل ابدأ باليوم الذي عرفتك فيه ؟ لقد كان يوما حافلا يا صديقي . كنت انت محمولا على الاكتاف تنشد قصيدة ارتجالية ، او هكذا كانوا يقولون ، فقد اخبرتني انت فيما بعد بانها لم تكن كذلك . وقد القيت بيتين او ثلاثة ابيات منها ثم تحشرج صوتك واحتقن وجهك وصمت ، فانزلوك وانطلقت المظاهرة الصاخبة في طريقها نحو بركة الدم في الساحة البعيدة ، وسمعنا صوت الرصاص ، وغبت انت في الزحام ، وحين حـل العصر رأيتك تجلس في المقهى البرازيلي وتتحدث عن المظاهرة والقصيدة ، فاقتربت منك ونظرت اليك باعجاب وانضممت الى حواريك ومضيت ، ايضا ، اتحدث عن المظاهرة والهتافات والرصاص الذي لم يصبنا ، واشياء اخرى .

كنا ، انت وانا ، نهتف من اجل الحرية ، وكان الاخرون يهتفون من اجل اشياء اخرى . ولم يكن احد يشاركنا في هتافنا ذاك ، وكان ذاك هو الذي جمعنا منذ ذلك الحين . كان الاخرون يسقطون ويحيون اسماء معينة ، وكانوا يطالبون بالخبز ، وبالقانون . اما نحن فكنا نريد شيئا لا اخالك ، ولا اخالني ، نعرفه حتى الان ربما تعرفه انت الان .

وكنت تحدث بعض الجالسين في ذلك المقهى عن ذلك الشيء ، وكانوا يناقشونك فيه ، ويناقشونني ، ويطلبون منك ان تحدد لهم ما كنت تعنيه ، وكنت تحاول ان تفعل ذلك ، فتتلعثم ، ويحتقن وجهك ايضا وتنفث دخان سيكارتك المشتعلة دائما ، ثم تصمت ، واشعر انذاك بانك تريد ان تلقي قصيدة ، وبانك لا تستطيع ان تعبر عن ذلك الشيء بكلمات خرساء عمياء ، وانما تستطيع ان ترسمه بقصيدة فقط .

كانت تلك أياما جميلة ، كنا نستطيع فيها ان نقتل الوقت بالحديث ، وبالمظاهرات ،وبالثرثرة في المقاهي المرموقة ، وكانت مشاعرنا جميعا ، وافكارنا ، واحلامنا ، تستقطب حول غد ، ونور ، وشاطيء ، وفجر ، وحرية ، وانطلاق ، وصرخة ، وغير ذلك من الامور التي كنا ننسج منها المستقبل في الكلية وفي المقهى وفي الشارع .

وأؤكد لك انهم مـا يزالون يفعلون ذلك فـي المقاهـي والشوارع والكليات ، يحمل كل واحد منهم ذات الذات العملاقة التي كنا نحملها ولا نعرف ما نصنع بها ، وما يصنعون . وقد تحول الجميع ، كما تعرف واعرف جيدا ، الى تماسيح هائلة ، اذا قبعت فانها تقبع دهرا وكأنها موتى ، واذا مر في طريقها طفل مزقته والتهمته وكأنها غيلان ، وانهمكت تنشيء لنفسها بيوتا وتصنع فيها بيضا ، وتلاشت الذوات العملاقة ، ولم يعد في الادمغة غد او نور او شاطيء او غير ذلك .

وقد اكتشفنا ذلك معا ذات يوم ، حين وجدنا اننا كنا نصرخ وخدنا ، حين تحولت احلامنا وافكارنا الى شقاء متصل من اجل العيش ، وواجه احدنا الاخر في زاوية كزوايا السجن ، نحتضر احتضارا لنكسب لقمة العيش ، في دوامة هائلة من العمل المضني حتى منتصف الليل ، نصب ارواحنا في صفحات لا تنتهي من السقم ، والزيف ، لكـي يقرأها فـي الصباح حشد من التماسيح التي اورم اجفانها النوم ، وملأ بطونها لحم الاطفال ، وكنا في تلك الليالي المضنية الطويلة ، المتسخة بحبر المطابع الاسود ، والفشافيش الرخيصة ، والسباب والشتائم ، والشاي تلو الشاي تلو الشاي ، نصب الفجر والغد والنور والحرية والانطلاق فـي سطور صفيقة لم نعد نحس بها ولا نشعر ، واعلانات تمتليء بالاحذية والصابون والسمنت وكل شيء لا غد فيه ولا نور ولا فجر .

كنت انذاك تسعل كثيرا ، وكان هيكلك الناحل يتقلص وينكمش يوما بعد يوم وكنت تتلفع بلفاف قذر ، ولحيتك طويلة ، وعيناك زائغتان ، ولكنك كنت تحدثني ، كنت ماتزال يدك المعروقة في جيبك الذي يعوى فيه الفراغ ، وتخرج ورقة تفتح طياتها ، وورقة متسخة بعرقك ، غارقة بدموعك ، وتقرأ لي وانت ترتجف ، وتهتز كالسعفة ، ويرتسم في وجهي تعبير احمق اخرس اعمى ، واتثاءب لان الليل كـاد ان يحتضر ، واقول لك ان النوم هو خير من الف قصيدة ، النوم يا عزيزي ، التسماح الكامن في اعماقنا ، لماذا نستمر في كبته ، لماذا لا نعيش له كما يعيش الاخرون ؟

ونفترق في الشارع الخاوي ، ونسير وكلاب الليل ، انت تحني ظهرك وتسعل ، ولم تعد في الشارع سيارات ، ثم تبتلع المدينة النائمة كيانك الهزيل المتعب ، وبينما تتمتع التماسيح بالفجر والصباح ننبذهما نحن ، ونسدل الف ستار وستار ، ونستسلم لنوم مريض .

وما اظنك تذهب لتنام ، وربما تجلس وحدك في غرفتك الصغيرة الضيقة القذرة في فندقك الرخيص ، وتسعل وتكتب ، تغمس قلمك في سعالك الدموي ، وتنتحر انتحارا بطيئا ، وربما كنت تجد بعض اللذة والراحة في موتك البطيء .

فكيف اصدق انك نائم الان ، وانك لن تستيقظ ابدا ؟ على الاقل لتكتب شيئا ، او لتقرأ شيئا مما كتبت في هذا الصمت الطويل . لعلك كنت تعرف انك ستنام مثل هذا النوم الطويل ، فاجلت نومك اليه، ورفضت ان تكون تمساحا في حياتك .

لقد كنت تبحث عن الموت دائما ، في الشارع وفي القصيدة ، وفي الليل الوحف العاوي ، وفي صدرك المنخور ، وفي الدخان ، وكنت ترثي نفسك دائما ، حتى حين كان بعض التماسيح يصفقون لك .

وقد ذهبت انت الى الموت ، وذهبت انا الى النسيان ، ولم يسبق الا بعض التماسيح ، وقد فتح هؤلاء دكانا صاروا يجتمعون فيها ، ويبيعون دمك بضاعة رخيصة ، ويقهقهون ويتندرون ، ويعلقون صورتك في مكان ما من دكانهم ، وهبط كل شيء الى حضيض الاعلان الرخيص الذي قتلك وقتلني في تلك الليالي الطويلة ، اعلان عن جمعية تعاونية ، اعلان عن جمعية مساكن ، واعلان عن جمعية ادبية ، واعلان عن احذية ..

كم كانت طريقتك في الخلاص نبيلة ، وكم هي طريقتي يائسة مستسلمة تنضح بالجبن ، ولكن ماذا افعل يا عزيزي ، فانا ايضا اصارع في نفسي تمساحا ، استسلم له حينا ، ويستسلم لي حينا آخر ، لا استطيع ان اكون مثلك ، ولا استطيع ان اكون مثلهم ، ولا اعرف ماذا اكون .وانت ترى انني كما قلت لك ، ما ازال ابحث في المواضيع المتهرئة البالية التي اشبعناها بحثا ، واصاب بين الحين والحين بنزف شعروي، واتقلب عليه بسرعة ولا ادعه يستنزف كل دمي ، كما جرى لك ، ولكنني ما ازال ذلك الحائر ، ذلك الضائع الذي لا يعرف اين يتجه ، وكنت انت سلواي وعزائي في الماضي ، اما وقد ذهبت الان الى غير رجعة ، فانني اتناول الصفحات الجميلة الملونة التي وضعوا فيها قصائدك الان ، واقرأ متقمصا صوتك الراجف الدامي ، فلا اجد الحلاوة التي كنت اجدها ، ولا تنبثق دمعة ، ولا يهتز وتر ، فكأنك كنت انت القصائد ، وحين ذهبت لم يعد هنالك بعدك شيء ، كأن حياتك المعذبة كانت هي القصيدة الكبرى التي كنت تردد ابياتها بالاهة ، والحسرة ، ونفثة الدخان ، والسعال ، والحرمان ، والحيرة .

والمثل الذي ضربته ما زال يضرب في كل يوم ، وما يزال يتكرر ، ولو بحثت لوجدت الفا من امثالك ، اولئك الذين يحولون الحلم الى كابوس ، والنور الى ظلام ، والحرية الى السجن ، والابتسامة الى دمعة، والفكرة الاصيلة البريئة الى اعلان تافه ، لكي تعيش اجسادهم الهزيلة وتقتات كالدود ، ثم يموتون ، ويستحوذ اصحاب الدكان على دموعهم وقلوبهم المكلومة ورئاتهم المنخورة ، ويعرضونها سلعا للبيع ، ويعلقون عنها الاعلان تلو الاعلان .

ليس هذا هو ما كنت تريده وتنشده ، ولا اخالك تريد شيئا الان، وقد كنت تقول لي دائما انك سئمت وانك سئمت وانك سئمت ، ومع انك تشعر بالسعادة والغبطة كلما اصغى اليك احد ، ولكنك كنت تريد ان يصغي اليك الناس حيا ، وليس ميتا . وانت تعرف جيدا انهم لا يصغون للاحياء ابدا . الاحياء يهددونهم وينافسونهم ، ويفرضون عليهم ذواتا افضل من ذواتهم ، وهم لا يريدون ذلك ، لان كل واحد منهم منشغل بذاته . ولكن انشغالك بذاتك لم يكن كانشغالهم بذواتهم . كنت منشغلا باستنزاف ذاتك وقتلها ، وكانوا وما يزالون منشغلين بتقوية الجلد التمساحي الصلد الذي يغلفون به ذواتهم ويحمونها .

كنت تقول لي ان قصيدتك حية طالما كنت تنزفها من حياتك ، وانها ستموت اذا مت ، ولم تكن تريد ان تجعلها بضاعة . ولكن قصائدك لم تكن وحدها هي التي لاقت هذا المصير ، فقد جعلوك انت بضاعة ايضا ، وعلقوك في دكانهم وستبقى معلقا هنالك حتى تزول البضاعة والدكان واصحاب الدكان في عاصفة من رمال العدم .

لقد عقدوا قبل ايام مؤتمرا رفعوا فيه صورك عاليا ، وانشدوا قصائدك واحتفلوا بك ، ولم يمر وقت طويل على موتك ، وكنت قبل ان تموت بحاجة ، بل كنت تموت حاجة ، الى بعض ما كان في جيوبهم من نقود ، وفي بيوتهم من فرش وثيرة وارائك فخمة ، وفي مطابخهم من لذائذ الطعام ، وفي خزاناتهم من معاطف ثقيلة يمكن ان تحميك من لسعات برد الليالي الطويلة التي كنت فيها تسير وتسير وتسير ، مع الكلاب العاوية، الى غرفتك الباردة ، في ذلك الفندق الصفيق الذي كاد ان يطردك صاحبه منه لولا انه اشفق عليك ورثى لك ، وقد رحمك صاحب الفندق اكثر مما رحموك هم ، ولكنه لم يحضر ذلك المؤتمر ابدا . انه لايفهم هذه الامور ، ولا يفقه ، ولكنه كان يحس ويشعر فقط ، كان يحس بعذابك ، ويشعر بما كنت تعانيه من الم وجوع ، وكان يعطيك اللقمة احيانا ، والفلس ، ولا يقتل كبرياءك ابدا ، وانما يسجل ذلك في دفتر كان هو يعرف جيدا ، وكنت انت ايضا تعرف جيدا ، انه لن يسدد .

وقد رأيت في ذلك المؤتمر صاحب الصحيفة التي كنا نعمل فيها معا. وكان اول الخطباء ، ورئيس المؤتمرين . اتذكر حين انكر هذا التمساح حقوقنا ولم يعطنا ثمن ما جدنا به من ارواح ، ودموع ، وآهات ؟ اتذكر طردنا شر طرده يوم ان طالبناه بالثمن ؟

لقد خرجنا في تلك الليلة الهائلة صفر الايدي لا نلوى على شيء ، كاليغي التي باعت طهرها وعفافها لقاء ثمن بخس تشتري به بعض الخبز، وانقض عيها الف تمساح مزقوها اشلاء ثم القوا بها في زاوية آسنة عفنة من زوايا طريق السكارى والمثانات المتخمة بالبيرة ، وسرنا معا صامتين نخجل حتى من تبادل النظرات ، وكانت لدينا بقية من الخجل ..

يا صديقي العزيز ، ما اظنك تريد ان تتذكر كل هذه الامور ، ولعل روحك تقف في قاعة المؤتمر الخالية الان ، وتبحث عن ذلك المجد الزائف .. سأتركك تواصل البحث ، وسأنساك انا ايضا ، ولا اعتقد انني ساكتب لك شيئا آخر .

ملاحظة : لم اعرف كيف ارسل اليك هذه الرسالة ،
ففضلت ان اعلقها في الدكان ، عسى
انك ما تزال بين المارة في شارع البشرية
الطويل ..   المخلص
انيس زكي حسن

الخفايا السافرة

هذا الذي تخفيه عني
لتثير في نفسي التهلف والتمني ..
هذا الذي تخفيه يبدو كالضحى
متألقا في مقلتيك ، اراه في نزق يغني
ويود افصاحا ويأبى منك أن تكتمه
ويظل يدعو عسى أن أرحمه

***

عيناك فاضحتان سرك يا رفيق
عيناك ناشرتاه من حولي كرائحة الحريق
فأشم من عينيك رائحة الحريق
وبكل ما تحويه نفسي من أحاسيس تفيض
وبما تغلغل في كياني من غموض
أسعى الى السر المذاع
فأمد في شغف ذراعي
استقبل السر القلق
ادنيه من نفسي واسكنه حنايا اضلعي
ومن اضطرام مشاعري
أخشى عليه اذا دنا أن يحترق .

***

هل ذاع سري مثل سرك يا رفيق ؟
اني أحاول أن اجمد ما بنفسي من شعور
يا ليته لا يستفيق
ولكم تحاشيت اللقاء
فاذا التقينا في الخضم الثائر
لطمت خطانا موجة الحب المثيرة
واستودعتنا من لآلئها عطاء
ورمت بنا متباعدين على جزيره
فمضيت اخفي لؤلؤي
ومضيت تخفي لؤلؤك
وجثا كلانا وحده والكنز بين أصابعه
يرنو اليه ولا يصدق ما يدور بواقعه
فاذا التفتنا بغتة ورأى كلانا صاحبه
الفيت سرك ذائعا
وتحار في أن تحجبه
أما أنا يا صاحبي
فأعود أصطنع الجمود :
عيناي خالصتان من معنى الهوى
شفتاي تزدريان صمتهما المقيت
ويداي باردتان كاد الحس بينهما يموت
وأنا لهيب فوقه سكن الرماد .

***

يا صاحبي ..
أطلق لثورتك العنان ..
فجر أحاسيس الهوى ..
حطم بثورتك الجمود
اشواقك الحرى تثور على السكوت
ولطالما نطق الهوى في مقلتيك مناديا :
ـ دعني اليها أعبر الصمت المميت
دعني أحطم ما أقمت من السدود
فلقد خلقت لان أعيش
وان أعيش بلا قيود .

القاهرة

وفاء وجدي

تجليات في منطلق العودة أو

عودة الحصان الأخضر المجنح

بقلم شاكر حسن آل سعيد

(١) التجلي الاول
او مقدمة في التكافؤ المتناقض

قال السهروردي (*) في هياكله (ص ٨٩) :
(... على انهم قد يهجرون النور للظلمات ليتوسلوا بالظلمات الى النور .)

***

ازاء السلب والايجاب هناك الشكل واللا ــ شكل . ومعنى السلب هو في جليته نفي للايجاب . وكذلك اللاشكل ازاء الشكل . ترى ما هو اكثر بداهة من نكران الذات فـي فن لا تتمركز فيـه اية دلالة موضوعية (١) ؟ ومن هنا فاللا ــ شكل في الفن هو اللا ــ موضوع ، واللاموضوع هو فن انكار تجسيد الذات ، وهذا لا يعني بالطبع انكار التعبير الذاتي ، فاللا ــ موضوع في منزلته من اي عمل فني ينطوي على النزعة الذاتية ولكنه لا يجسدها . وهكذا ، يبدو من اول وهلة كما لو ان منطق اللاشكل في الفن هو منطق لا ــ انساني . الا انه في الواقع يتصف بكونه ينزع نحو التخلي وليس المثول .. الغموض وليس الوضوح .. والتضحية وليس الطغيان . انه منطق (الفناء) .. الفناء خلال الوجود وهو غير العدم . فاذا كان (الشكل) في الفن هو امتلاك العالم الخارجي بواسطة ملامحه المعاد وضعها فاية علامة جديدة من علاماته تصبح سببا في منحه بصورة مسبقة الى الناظر . فهو هبة العالم الممنوحة الى وجود الانسان . بل هو اغتصاب الانسان للعالم . ومن هنا فان جميع ابعاد الفن التصويري هي في وضع (موجب) بالنسبة للناظر . اي انها لا تكون ازاءه كعقبات يصعب اجتيازها . فاللـون والسطح والمنظور تأخذ قيمها عنده (كاضافات) لا بد منها لتجسيد التصور . وبغض النظر عن اخلاقيتها او مجانيتها فهي على الـدوام معادلات موجبة . ان هذه المنضدة أو ذلك الباب هي ما اشخصه ابدا في اللوحة . ولا يمكن ان يوجد فن شكلي دونما تشخيص . اما اذا اقتضى الامر لسبب ما هو ادبي على الاغلب أن اتردد في ذلك فاستشف بواسطة التشخيص (رموز) العالم فما ذلك الا من قبيل النزف .. الترف الذهني ، وهو ما وراء الفنى والتعقيد . في حين أن اللا ــ شكل هو ابدا على النقيض من الشكل . انه التخلي عن العالم الخارجي .. عن ملامحه . فهو سلب في سلب . ولما كان الفن في صلبه تصـور الانسان للعالم فهو هنا تصور في وضع سلبي . صحيح انه لا يضع الناظر في موضع المتهم او الشاهد بل المجني عليه ، فيدينه وانه لا يسمو به الا الى منزلته الانسانية من الانسان الا انه مع ذلك غني فـي ان يفحم العالم ويدمغه . انه لا يضيف الى ابعاد السطح ملامح ولا علامات ، ولا يهبنا سوى الحيرة والدهشة ، حتى من خلال المعرفة ، ولكنه مع ذلك يملكنا زمام أمرنا في ان نتكلم بلغته الفذة .. لغة الصمت.

(*) رسالة تمهيدية انجزت عام ١٩٦٢ ــ ١٩٦٣ ، والقيت كمحاضرة في قاعة المتحف الوطني للفن الحديث ببغداد (كولبنكيان) بعنـوان « تجليات في منطق العودة » في اخر يوم لمعرض الكاتب الشخصـي بتاريخ ٨ ــ ١ ــ ١٩٦٦ .

(١) يقصد بالدلالة الموضوعية ان يكون الموضوع معبرا عـن رؤية مقصودة متجسدة ، وليس عن رؤية مبهمة لا تدل على شيء خاص وذاتي.

وازاءه يكون الناظر في وضع سلبي ، كابعاد عاله . ومن هنا ثورتـه عليه . فهو يشعر من خلاله على الدوام وكأنه عار من كل ما يوحي لـه بالثقة والطمأنينة . ذلك ان المنطلق اللا ــ شكلي هنا هـو منطلق الضحية واللا ــ شيء . وبالنسبة له تستحيل العلامات التصويريـة والابعاد الى علامات شيئية ، بل الى لا ــ علامات وفضاء . ويأخذ اللون او الدرجة او الشكل قيمته السابقة له قبل التجسد الفني كمعميات غير مرئية ــ والرؤية الحقيقية لا تتم بواسطة البصر بل البصيرة ــ تدور في فلك واحد . اما المنظور الجوي ، اي التعبير عن الابعاد الثلاثة فحسب ، فيختفي بالمرة اذ لا حاجة لنا به بعد . وهكذا ، ولاول مـرة واخر مرة معا تختفي من اللوحة اللا ــ شكلية اية دعوى ايجـابية ، انانية ، وذلك في غضون (التخلي عن الذات) . وبلمحة واحدة يفنى الناظر في عالم التضحية والايثار،ويضيع الانسان في كيان المادة والكون.

الا ان كلا المنطلقين ينهج نفس المنهج . ولكنهما يتدرجان في خط طور متقابل : هذا في صعود ، وذا في نزول ، هذا في نمو وذا في ضمور . ومن دون ان يصلا الى شيء .. من دون أن ينتهيا . ولكن هناك اول الامر مسألة الموضوع واللاموضوع .

الفن الشكلي هو فن موضوعي .. هو موضوع بالذات ، وقد يكون موضوعا لا على التعيين . فهذا شخص (ما) بملامحه نفسها اراه امامي في اللوحة . وذلك شخص اخر كاي شخص اخر . وفي كلتا الحالتين يدور التصور عند الناظر في فلك العلامات الموجبة . فثمة في جميع الاحوال اطار ما لرؤيته هو على الاغلب اطار الملامح . قد تكون ملامح مقصودة ، وقد تكون غير مقصودة ولكنها ملامح على كل حال . فالموضوع هو صفة الفن الشكلي وماهيته . في حين ان اللا ــ موضوع هو ماهية الفن اللا ــ شكلي . اذن ليس من ملامح فيه البتة .

اضف الى ذلك ان ما يشكله العمل الفني من اشكال يفنى فـي غايته النهائية . فاللاموضوع هنا هو المدخل للعمل الفني (اللاموضوع الشكلي = الموضوع اللاشكلي) .

ان موضوع اللاشكل هو ابدا هذا اللاشيء . هل من تصور موجب له عن الوجود ؟ والعالم الخارجي والانسان ؟ ومع ذلك فان تصـوري اللا ــ شكلي هو أن اوحي لذاتي وللاخرين ــ لا عن طريق الرمز الشكلي بل بواسطة الاداء نفسه ــ عن اي فراغ موحش يحيطني .. عن اي وجود سلبي وفناء . ولكنه مع ذلك فراغ ثر ، وعدم حي . اجـل ان موضوع اللاشكل هو اللاموضوع بالذات . ومع ذلك فحينما ارسم لاشيئا معينا فسوف ارسم كل شيء : الناس والطبيعة والمنظر والشخص ... ارسم المنضدة والباب معا ، ولكن دونما ملامح .

وهكذا ، فان معنى اللاموضوع يصبح في نهاية الامر موضوع الفناء نفسه او ملامح الكل معا واللا ــ شيء . وتشرق شمس التذوق الفني بغتة على ليل العماء الفني ، ويقدح التصور اللاشكلي فـي النفس شرارة جديدة هي شرارة المعرفة الشاملة ،وتتنور زوايا المعبد اللاشكلي بالانوار الساطعة .

ولكن سقوط الحاجة الى مستوى الموضوعية في فن اللاشكل يؤدي بنا في اخر الامر الى مسألة ما اذا كان الفن هو فن عدم تجسيد الذات او على العكس ، ما اذا كان هو فن تجسيد الذات . اهو فن انكاري حقا أم انه ذاتي الى الحد الذي لا يتشارك فيه الاخرون ؟؟ الفن الشكلي هو فن تأكيد الذات . هذا ما لا ريب فيه ومن خلاله لا يسع النـاظر

الا ان يعدد مكاسبه : ـ الشبه بواسطة الملامح .. ، ملامح العالم الخارجي الموحية بالطمانينة ، والثقة ، مجرد الشيء المرسوم حتى لو كان خياليا ، او سورياليا او تعبيريا (مبالغ فيه) وكل ذلك يمكن تفسيره ، او تبريره بواسطة العالم الخارجي . اما ما لا يمكن تبريره البتة فهو فن (لا تأكيد الذات) او فن (عدم تجسيد الذات) فهو لا يهب الناظر شيئا بل يسلبه : يسلبه اول الامر ثقته بنفسه . (أنا لا ابصر شيئا فهل انا موجود ؟) وتتداعى بعد ذلك كل الابعاد ، وتنهار . يفنى كل شيء . افنى بدوري انا . وهذا هو منطق الناظر المفاجيء بزوال الشكل اولا . فالموضوع فالذات اخيرا . (انا لا اجد ذاتي فليس هناك اي شيء) ثم انه يسلبه ايضا ، ويشكله في حواسه ، دونما مبرر. يشككه في بصره ، فيتلاشى العالم بملامحه عنه سواء الشخصية منها او العامة : ـ (ان هذا الشخص غير موجود ...) ولا هؤلاء الناس . ايتسنى لي ان اكون في عالم دونما اخرين ؟؟) . ولكن العالم بدوره لا شيء . ويثور الانسان في كل مرة من جديد : (لماذا لا اجد نفسي في العمل الفني ؟ وهل انا حقا هذه الكتلة من المادة ... من الاصباغ؟) وهكذا ، لا تتجسد ذاتي بل لا يمكن ان تتجسد في مجموعة من الالوان الموضوعة دونما قصد او غاية . فالامر سيان .

وبغتة انظر الى اعلى فكل شيء قد اكتسب معناه الان .

جميع هذه الفروق ما بين الشكل واللاشكل يمكن ان تتجسد في الوجود الفني كعالم ذي ابعاد خاصة ، وهي انما تتعارض في تجسدها . هناك اول الامر المنظور الجوي . وفيه يستعاض عن الرؤية الفعلية بالرؤية التصورية . وسواء بالنسبة للفن الشكلي او اللاشكلي فمسألة الرؤية هذه من صميم التجربة التعبيرية . وهذا الطريق الذي ينزع نحو الابتعاد ، او الاقتراب نجده يتلاشى فجأة ولكن بعد ان تتلاشى معه معالم عالمه الفني باجمعها . فقضية المنظور الجوي الاساسية في الفن الشكلي تمسخ بقضية المسقط الهندسي في رسم الخرائط . ومعنى ذلك ان نقطة الارتكاز الاساسية فيه ، ومركز ثقلها سوف تنتقل من (الحس والاحساس) الى (العقل والتخيل) ، ومن (الرؤية الارضية) الى (الرؤيا الفضائية) . ان دعوى التجسيد في العمل الفني تعتمد على التعبير عن الابعاد الثلاثة . وهذا من شأنه ان يكرر العالم العياني في العالم الفني . وخداع العين يأخذ مسراه في الفن الشكلي بالقضاء على التناقض الاساسي ما بين الفن التشكيلي ، ونقل الواقع حينما ينظر الى العالم نظرة موازية لسطح الارض ... نظرة هي ، بصورة ضمنية ، ـ وبقرينة الغلاف الجوي ـ ارضية بحتة . اما في الفن اللاشكلي (فالمسقط) وليس (المنظور) هو خط النظر الاساسي (وهو الخط المتعامد وسطح ما هو على الاغلب سطح الارض) . ونظرته من ثم نظرة فضائية .

وكما ان خداع العين كان يتحقق في تجاهل لاشعوري مكين للمنطق العقلي . وذلك في الرفض المتواصل للتعدد فان خداع العقل يتحقق الان في تجاهل منطقي للحس ، وتناقضاته في الرفض الحاسم للشمول . وباختصار سيكون للعالم اللاشكلي ابعاد اي عالم فضائي ، في حين كان للعالم الشكلي ابعاد اي عالم ارضي .

***

هذا من جهة ، ومن الجهة الاخرى فان انعكاس نفس المبدأ في التناقض يدرك بوضوح من خلال مزايا اي من الفنين التشكيلية (عكس الموضوعية) ، ولما كان تناقض الابعاد ـ وضمنيا تعامدها (كتعامد الخط مع النقطة = تعامد الحركة مع السكون . وهو من نفس تعامد الخط العمودي ، اي الاتجاه الرأسي مع الخط الافقي ، اي الاتجاه الافقي . ومن تعامد الخط المحوري مع السطح القاعدي) ـ هو دعوى الفن اللا ـ شكلي فالمسألة الراهنة فيه هي مسألة (الشكل والتظليل وليس اللون) . فاللون هو ركيزة الفن الشكلي (شكلي بمعنى حسي ، وليس تشكيلي اي عياني متكون) لانه ليس الوسيلة المبدئية للاحساس البصري ـ وبالتالي الاحساس البصري في العالي المنظوري في حين ان قضية التصور اللا ـ شكلي هي قضية منطقية ، وعقلانية في صلبها :

« هذه هي اللوحة . انها عالم اراه ولا اراه في نفس الوقت فليس من ملامح عيانية اول الامر ، وليس حتى اي نظام منظور يجمع ما بين الاشياء . واذا كان لا بد من التمييز بين بعيد او قريب فالعالم الفني باجمعه بعيد وقريب . واي من اجزائه له بعده الخاص في المنظومة باجمعها . ونظامه مع ذلك ليس بالنظام المنظوري : نظام الكينونة و (التفرقة) ، ولكنه نظام الوجود ـ و (الفناء) (٢) . انه نظام يظهر فيه العالم باجمعه ، كما سبق وقلنا ـ قريبا وبعيدا في آن واحد .

ان الاساس العقلاني فيما عدا اللون يرتبط بالعقلية الشاملة التي تعتمد على المقارنة والاستنتاج ، العقلية الروحية وليس المادية وهو ما يتطلبه اي فن لاشكلي (٣) . وبدل ان يصبح هذا الفن فنا تعبيريا يعنى بمسألة الحياة والشعور الانساني يضحى ولا هم له الا تبسيط التلوين وتقييمه (من الاهتمام بالقيم اللونية) . واللوحة اللا ـ شكلية مهما رسمت ، واسطة اللون ، فليس اللعب التلويني هو الذي سيجابه المشاهد فيها بل اللعب (التقييمي) واللا ـ منظور (كاتجاه ، وتعدد في الابعاد وليس كمنظور اعتيادي ـ المنظور الجوي) فما يعنى به حقا هو الوجود واللا ـ انسانية .

وهكذا فان قوانين التناسق الفني ، بالتالي ، ستتولى في كلا الفنين الشكلي واللاشكلي دورها كل من زاويتها الخاصة . ولكن التعبير الفني سيتراوح ما بين كونه تعبيرا في وضع موجب وتعبيرا في وضع سالب . او حسي ولاحسي ، ذاتي ولاذاتي . وهو من خلال ذلك سيتناول مشكلة واحدة ومن وجهيها المتقابلين وسيقتضي ، ويستقصي غمزها من اجل استشفاف حقيقتها : ان يكون فنا متناقضا. اما اذا استعصى عليه كابداع ان يكون كذلك فليس له الا ان ينشد في منهجه اي (تكافؤ متناقض) وهو ما بسبيله اي (مبدأ كشفي) .

---

(٢) يقصد (بالفناء) هنا الفناء عن التسكل وجميع المواقف الانسانية المتعلقة به كالرؤية التشكلية والتكوين الشكلي ، وليس المراد به ايضا العدم . كما لم يكن المراد (بالتفرقة) الوجود الذاتي الغائب عن الوجود الشامل . ذلك ان البناء الفني في الفن الشكلي (حيث يصبح الشكل الفني هدفا) يؤلف حجابا يفرق ما بين المشاهد وادراكه للمعنى الفني الجامع له : معنى انه عالم يتأمل الفنان بواسطته ما سبق وتم تكوينه . كما انه ، اي البناء الفني نفسه ، لا يؤلف في الفن اللاشكلي (اي الذي لا يستهدف الشكل الفني لذاته) حجابا بل هو على الضد سيكشف عن هذا الحجاب ، سيفنيه . وسيفني معه شعور المشاهد ـ وهو الانسان المتأمل بذاته وبذات الفنان ـ خلال ما يراه من مفردات (باقية ـ شاهدة) على مدى تعمق الانسان في مشاهدة فعلية وموجبة : اي انها تتيح المجال للمتفرج في ان يكون حرا وفعالا عبر تأملاته لاكتشاف مجال العمل الفني وروعته ، وان هو الا قبس من كمال الله تعالى .

(٣) الواقع ان الجذر العقلاني في الفن اللاشكلي هو ، فحسب ، المدخل الحقيقي له كفن روحي . ذلك ان المشاهدة اللاشكلية ليست منطقية في جميع الحالات بل هي على الضد من ذلك ، اشراق لامنطقي ، حينما سيمنح ، سواء المناظر ام الفنان ، الابعاد الفنية على شكل تجربة وجودية .

(٢) التجلي الثاني
او مبدأ الكشف

في طواسين الحلاج :
« .. بقية القصة مع القصّاص ، والمعرفة مع الخواص ، والكلفة مع الاشخاص ، والنطق مع اهل الوسواس ، والفكرة مع اهل الاياس ، والغفلة مع اهل الاستيحاش »

***

والفن الشكلي ، دونما ادنى شك ، هو فن يقحم نفسه على العالم فيملأ شعورنا في الوقت الذي يخلبه فيه . ويبعث وجودنا في الوقت الذي يقذف به نحونا . في حين ينبع الفن اللاشكلي من شعورنا نفسه وهو ههنا كالفن التعبيري) ويمتد بوجودنا عينه . فهو ينير على حين غرة الزوايا المعتمة في نفوسنا ، ويسلسل ما بين حلقات الزمان المتباعدة (كماض يصبح مستقبلا) من خلال امتدادات المكان المتفرقة (كمركز يصبح اطرافا) . وهذا في الواقع هو الفارق الاساسي ما بين الشكل واللاشكل (٤) . فازاء الفن الشكلي الذي يمثل الوجود (كظهور) ومنهجه (الاتجاه من الخارج الى الداخل) يمثل الفن اللا ـ شكلي نفس الوجود (كخفاء) (اي الاتجاه من الداخل الى الخارج) . انهما

---

(٤) ان صميم البحث اللا ـ شكلي (وهو كما سبق ان قلنا ـ لا يستهدف الشكل الفني لذاته ـ) يتضح في مدى غمزه لمشكلة الزمان والامتداد من زاوية نظر لا ـ انسانية ، تأملية ، فهو من جهة يحاول ان يعبر عن حضور تام في الزمان (كشهادة هي فترة لبث زمانية ما بين الحظة تصميم ماضية السحنة : تعكس قضايا وجود حر مدان ، وما بين دهر مصيري يناشد قناعة كون لا ملامح له) او انه بمثابة (الافضاء بقول تشكيلي سيظل رنينه حاضرا في اذن الزمان) فهو يمثل (وحدة التصميم بالطير من خلال الموقف) ـ (من محاضرة القيت في قاعة سية الدراسات المعمارية ـ جامعة بغداد بتاريخ ٢٠ ـ ٤ ـ ١٩٦٦) انه سيحاول ان يعبر عن اللحظات الزمنية الماضية والحاضرة والمستقبلة معا .. ومن خلال (نقطة تحول) هي ما بين عالم فني واقعي منظوري وعالم اللا ـ واقع الحقيقي .. انه ان يعبر عن (الآن الزماني المحتضر) والذي يسبق لحظة فناء لا لحظة عدم . الا ان هذا البحث من جهة اخرى هو تصور لشعور تام بالامتداد .. كوجود انساني حسي لا يكتفي بترسم الابعاد بل ينفذ الى تصورها تطورا شاملا . انه سيحاول ان يعبر عن وجود العالم الخارجي لا في مظهره المنظوري الثلاثي الابعاد بل بوجود اللا ـ منظوري الثلاثي الابعاد (بل متعددها) وبمعنى اخر انه لا يعكس مشكلة التعبير عن شكل فني اي مساحة (طول × عرض) بل سيعبر عن اللا ـ شكل ..

تماما كمنزلة الظلام من النور والنور من الظلام . الا ان جميع المعطيات المنهجية في كليهما تنشد الوصول اي استشفاف الحقيقة الفنية في ملتقى المنهجين . واذن فالمشكلة الاساسية ليست بالسير في المنهج نفسه بتطبيقه وانما بتجلي الحقيقة من خلاله . وهذا هو معنى تكافؤ كلا المنهجين .. كلا الفنين .

فالفن الشكلي هو فن لاشكلي حينما يصل بمشكلته الى الحد الذي يكتشف به الحقيقة الفنية . ومنهجه (المتغلغل) هو نفس المنهج اللا ـ شكلي (المتروي) ، وذلك حينما يؤول بهما الامر الى استلهام (الواقعة الفنية) من غير ما بحث او استقصاء او بسببهما على حد سواء . هذا من جهة ومن جهة اخرى فما يحاول ان يثبته الاول ينفيه الثاني ، وما يركن الى تجنبه الاول يستهدفه الثاني . ومع ذلك فكلاهما يفتقر الى صاحبه ويسعى الى ملازمته . ومن هنا معنى (تكافؤهما) . وذلك لان اي فن شكلي هو فن لاشكلي بصورة ضمنية ، والعكس بالعكس. ان مبدأ التجسيد واللاتجسيد فيهما متلازمان كتلازم الوجود النسبي (وجود في الحاضر) واللاوجود النسبي (وجود مطلق اي وجود في الزمان) فهما طرفان . الوجود النسبي مثلا هو حضور آني (للوجود المطلق) ، كالعدم ، فاي فن لاشكلي لا يمكن استيعابه دونما تصور شكلي مستمر (والتصور هنا بمعنى السير بمنطق التشكيل الى النهاية) وكتلة . فاللا ـ شكل يرفض الظهور كمشكلة في وجوده ، والسطح التصويري يرفض الظهور ، لان ظهوره ظهور ذو بعدين فحسب . ولكن الشكل يقبل السطح التصويري ولا يتم الا بواسطتــه . الا يجدر باللا ـ شكل اذن ان يقبل هذا السطح ؟ فاذا ما قبله فانه سيتشكل بواسطته ايضا . اي انه سيصبح شكلا . وهكذا فان ايجابية اللاشكل في التعبير الفني هي ضرورة فنية ، وظاهرة طبيعية مهما بدت مــن الناحية المنطقية مستحيلة . فاي تناقض متكافىء ، اذن ، يكمن فـي ضرورة تشكل اللاتشكيل ؟ (٥) وهناك ثانيا وجود العمل الفني نفسه . فوجوده بطبيعة الحال مرتبط بالمشاهد . اي ان اللوحة كعالم خارجي توجد حينما ينظر اليها المشاهد . وفيما عدا ذلك فهى غائبة كل الغياب.

وهناك ثانيا وجود العمل الفني نفسه . فوجوده بطبيعة الحال مرتبط بالمشاهد . اي ان اللوحة كعالم خارجي توجد حينما ينظر اليها المشاهد . وفيما عدا ذلك فهى غائبة كل الغياب . **ولما كان وجود الناظر بهذه الصورة هو وجود ذاتي ، اي يبدأ من ذات الانسان ، وهذا الوجود الذاتي هو الذي سيكتشف بدوره العالم الفني ـ اي العالم الخارجي ، فالعمل الفنى اذن موجود كعالم ذاتى .**

ومن الناحية المبدئية لا يمكن القول عن عالم اللا ـ شكل الا بانه عالم ذاتي . وليس هذا بالمشكلة ، ولكن المشكلة هى ، كيف يتسنى لعالم الفناء .. عالم اللا ـ شكل واللامنظور ، واللا ـ انسان ان يوجد ؟؟ بيد اننا سنرى ان وجود العمل الفنى الحقيقى ليس الا غيابه .

---

(٥) ان دعوى التشكيل كامتداد تقتضي التعبير عن السطح كمصير نهائي فالفن الطبيعـــي (الفن الكلاسيكـــي فالرومانتيكي فالواقعي فالانطباعي) كان محاولة للتعبير عن عالم ثلاثي الابعاد بدلالة المنظـور الجوي ، وعلى سطح ذي بعدين هما الطول والعرض في حين أصبح الفن الوحشي (جوكان ـ جماعة ماتيس) ـ في سياق الفن الاسلامي ـ الفارسي ـ محاولة للتعبير عن عالم ثنائي الابعاد على سطح ثنائي الابعاد ايضا . وكان في هذا التطور ، اي استبدال التعبير الثنائـــي بالثلاثي ، غاية التعبير عن الامتداد في العالم الفني بصورة حقة . اما بالنسبة للفن المجرد فالفن اللا ـ شكلي فالمحاولة ـ كنتيجة منطقية للتطور ـ صائرة الى ان تكون تعبيرا عن البعد الواحد ، اي الخط ، او عـــن اللاابعاد اي النقطة . وهذا في الواقع لا يتم الا بدلالة اللا ـ منظـور الجوي . وهكذا فان التناقض كائن في كيفية التعبير عن اقل مـــن بعدين ... اقل من الشكل وعلى سطح شكلي !! ان عالم الخط هـــو ليس السطح (السطح = المساحة = الشكل الفني) . على كل حال كيف يتسنى اذن التعبير عنه ؟؟

ان ما يبصره الفنان غير ما يبصره الناظر ، واللوحة الواحدة هي عدة حالات متعاقبة . فهل يصبح وجود اللوحة ، فنسخة ظاهرة للعيان، سوى رؤية اللمحة الاخيرة التي يراها الناظر في وجوده ؟ في حين ان ما لا يستطيع رؤيته سيؤلف ، دونما ريب ، حقيقة الوجود : سيساهم في تأليفه . وفن اللا ـ شكل بهذا المعنى لا يشجع على وجود الناظر المشاهد بذاته ، ولكنه يحدثنا بلغته .. بمفرداته عن اي (وجود) غائب .. عن اي وجود مطلق نستطيع اكتشافه . فهو يوجد العدم فيما يعدم من وجود ... وجودنا نحن كمشاهدين حتى ولو كنا نبدأ من ذاتنا في استيعاب العالم ، ذلك ان غيابنا بواسطة اللوحة الفنية (كلا ـ شكل) هو المعنى الحقيقي الذي علينا ان نعيشه (٦) . ومع ذلك فان التناقض المكين الذي سيكافىء ما بين كل من الشكل واللاشكل هنا هو ان مثل هذا الغياب لا يمكن ان يتحقق دونما حضور عياني وحياتي (٧) بل وجودي وذاتي معا . (فالرؤيا) الفنية لا تتحقق بتاتا ، حقا ، اذا هي لم تكن بشكل وجود وذات .

ان مبدأ الكشف في فن اللا ـ شكل يتجلى من خلال الاشراق النفسي ، او انبثاق المعنى الفني في اللاشكل حيثما غموض القيمة ، ووضوح البديهة ، وحيث التوصل .. توصل الصنعة لا كمهارة مقصودة فحسب بل كمهارة (معتادة) وهو (كالاشراق) باستشفاف المعنى الفني في رفيف جناحي فراشة او هندسة خلية نحل . ومن ثم فان اي غياب للشكل الفني سيتعمق اي غياب اخر للقيمة :

ففياب الخط بواسطة الخط سيتم في حضور دقة الانجاز فحسب وغياب اللون بواسطة اللون سيتم في حضور تكامل مجموعة الالوان فحسب ، وغياب الدرجة (التون) بواسطة الدرجة سيتم في حضور الازدواج ، وغياب المنظور بواسطة المنظور سيتم في حضور (الفضاء) كوسط فني فحسب ، وغياب الشكل بواسطة الشكل سيتم في حضور المساحة المرسومة فحسب (٨) ، بل ان غياب العمل الفني نفسه بواسطة نفسه سيتم في حضور الفن الكتابي (الخط في الكتابة هو ازل فن الرسم) (٩) اما غياب التشخيص بواسطة التشخيص فسيتم في حضور اللا ـ تشخيص .

ـ البقية في العدد القادم .ـ

بغداد

شاكر حسن آل سعيد

---

(٦) معنى كامل دونما حدود سوى طبيعة وجوده المادي ، او الفضائي او الحركي او البدهي الخ .. بل ان مجرد وصفنا اياه بوصلف ما هو تحديد له . فهو غياب الملامح ولكنه حضور النوع ، وهو غياب الاتجاه ولكنه حضور الاستقرار . وهو غياب الجسد ولكنه حضور الحجيرة الحية ... غياب مادي وحضور تصوري (اي انه يمثل احالة ظاهريه وشكلية الى وضع باطني ولاشكلي) . وهكذا فما بين ان (لا يوجد) الانسان وبالتالي العالم وبين ان (يوجد) يتسنى للعمل الفني ان يهبنا نفسه ، وهو في ذلك لايتجنب (التناقض) .

(٧) راجع مجلة « الاداب » : الرسم مادة الحياة ، شاكر حسن آل سعيد .

(٨) يقصد بحضور المساحة المرسومة (غياب) استهداف صياغة الشكل الفني نفسه كغاية كما هو حال الفن التشكيلي حتى لو كان فنا مجردا (اي التجريد في مرحلته التشكيلية) وبمعنى اخر ان الشكل المساحة سيكون وسيلة للتعبير التقييمي كمجال للكشف عن حضور الخط والنقطة .

(٩) من المعروف ان الخط هو فن البعد الواحد على الرغم من استحالة تشكله بواسطته فقط . في حين ان الرسم هو فن البعدين لانه يعتمد على سطح الشكل (اي الطول × العرض) . ومن هنا معنى غياب العمل الفني نفسه وذلك في نشدانه الفن الكتابي . لان فن البعد الواحد هو ازل فن البعدين . فبظهور الاول يختفي الثاني .

من الرمز الى الهذر

ـ تتمة المنشور على الصفحة ٢١ ـ

العواطف التي الفها وجربها . ما اكثر ما ينقل المؤلف من آراء اليوت القديمة التي توافقه دون أن يعنى بتمحيصها ودون أن يعنى بما قاله الاخرون تمحيصا لها وما قاله اليوت نفسه حين عاد الى بعضها فصححه وسخر من نفسه اذ جمح اليه في شبابه . وما اكثر ما يهمل المؤلف من آراء اليوت الصائبة النافعة التي تفيد القارىء العربي لو قدمت اليه وتفيد أدبنا العربي لو احصيناه بها (انظر في هذا الموضوع مدخل كتابي « قضية الشعر الجديد ») . اما الرد على قول اليوت فهو انه حتى اذا كان هذا صحيحا بان الشاعر لا يستطيع ان يفهم العواطف التي لم يمارسها الا اذا قاسها بالعواطف التي الفها وجربها ، لان هذه هي الطريقة الوحيدة المتاحة لنا نحن البشر لفهم العواطف والتجارب والاشياء . والا فهل يعتقد المؤلف الذي نقل قول اليوت موافقا عليه انه لو وجد رجل لم يجرب في حياته عاطفة واحدة من أي نوع ، هل كان يستطيع ان يفهم عاطفة كائنة ما كانت دعك من أن يكون شاعرا ؟ وسؤالنا هذا ليس مجرد فرض نظري حتى يتخلص المؤلف من الاجابة عليه ، بل هو حقيقة ما يحدث لبعض الافراد السيئي الحظ اذ يولدون بنقص معين في جهازهم العصبي او يصابون بعد نموهم باصابة في موضع معين من المخ فتتعطل قدرتهم على الشعور بالعواطف او تضعف ، حتى يتم علاج العطل الذي اصابهم بعملية جراحية . (هذا الموضع المعين هو النخاع المستطيل . وقد شرحنا هذه الظاهرة في كتاب « ثقافة الناقد الادبي » ص ٨٦ ، فليرجع اليه المؤلف ان شاء) .

اذا كان الدكتور ناصف يريد ان يعزل الدراسة الادبية عن الدراسة المادية للبيئة ، والدراسة الاجتماعية للعصر ، والدراسة الشخصية لسيرة الاديب ، والدراسة النفسية لتكوينه النفسي الفردي ، فماذا يريدها ان تكون ؟ الان نصل الى مربط الفرس كما كانوا يقولون، فلنعطه بالفاظ المؤلف نفسه اذ يقول (ص ١٩٠) « واذا لم تكن القصيدة تعبيرا فماذا تكون ؟ القصيدة بنية لغوية ، وهنا قد يسأل القارىء متعجبا وما اللغة . أليست تعبيرا عن وجدان داخلي او اشارة الى شيء خارجي ؟» جميل جدا من الدكتور ناصف ان يتوقع من قارئه هذا السؤال، فلننظر كيف يجيب عليه ، فاذا به يجيب عليه بالفاظ كاتب غربي اسمه كاسيرر، فيقول « وهنا يكفل لنا كاسيرر خير اجابة عن هذا السؤال ، فاللغة رمز لا تعبير » ! لم يعن الدكتور ناصف بان يناقش رأي كاسيرر هذا ليرده الى سواء السبيل . وينبهه الى ان اللغة رمز وتعبير معا ، بل هي تعبير قبل أن تكون رمزا (بالمعنى الفني للرمز ، لا بالمعنى العلمي له ، وعلى المعنى العلمي تكون حروف الكاف واللام والباء « رمزا » الى ذلك الحيوان الذي ينبح ويحرس البيوت ، كما أن علامة = «رمز» الى التساوي ، ولكن هذا ليس المعنى الفني للرمز ، ام ترى الامر اختلط على المؤلف او على كاسيرر او على كليهما ؟) ولا سبيل لنا الى فهم مدلولها الرمزي الا اذا فهمنا اولا مدلولها التعبيري . لكنه يستمر في تقرير رأيه ان الدراسة الادبية هي مجرد اهتمام بالنشاط اللغوي في القصيدة مستقلا عن كل شيء اخر ، وهذا « النشاط اللغوي » تعبير يكرره المؤلف كثيرا دون أن يعنى مرة واحدة بتحديده وتبيين عناصره الخاصة به .

قبل ان امضي في مناقشة هذا الرأي للمؤلف ، لا أظن ان احدا من قارئي كتاباتي النقدية يستطيع ان يتهمني بانني اهمل الجانب اللغوي من القصيدة ، وقراء مقالاتي في دراسة الشعر الجاهلي بنوع خاص ـ وهو الشعر الذي يستمد منه المؤلف امثلته القادمة ـ سيتذكرون كيف كنت انفق سطورا كثيرة في تحقيق اللفظ الواحد ، والتركيب اللغوي الواحد ، بل قد رأى بعضهم انني اسرفت في الاهتمام بالجانب اللغوي الى درجة لا يحتملها القارىء الحديث ، حتى قارىء هذه المجلة الادبية المتخصصة كما قال بعضهم . لكن عنايتي المفصلة بالتفسير اللغوي كانت تربط اللغة أولا بمدلولات بيئتها وعصرها المادية والثقافية ، قبل أن تستطيع تقديرها تقديرا فنيا . بل ان كانت دراساتي المشار اليها تدل على شيء فهو ان التقدير الفني مستحيل استحالة تامة الا اذا ربطنا بين اللغة وبين مدلولاتها الحسية في طبيعة البيئة ومدلولاتها الوجدانية في داخل الشاعر . اما ان نعزل هذا العزل الذي يريده الدكتور ناصف بين اللغة الشعرية وبين تعبيرها عن وجدان داخلي من ناحية واشاراتها الى شيء خارجي من ناحية اخرى ثم نظن بعد هذا العزل انه يتبقى في اللغة شيء يستحق ان ينظر فيه او يتبقى في نشاطها اللغوي بعد هذا الافراغ جمال يستحق ان يقدر لذاته فهذا هو نهاية الهذر الجمالي . ما الذي يفرق اذن بين كلام الشعراء وكلام المجانين ؟ وهناك انواع من الجنون وضع لها العلماء اسماء معينة تتميز بالنشاط اللغوي الزائد الذي لا يقاربه العقلاء في محظ نشاطه، ولهذا النشاط اللغوي عند هؤلاء المجانين « منطقه الداخلي » الخاص الذي حققه العلماء النفسيون والاطباء ، لكنه منفصل تماما عن العالم الخارجي، وهذه صفة الجنون الكبرى : الانفصال عن حقائق العالم الخارجي ومنطقه ، وعلى قدر هذا الانفصال تتمايز الادواء النفسية والعقلية من اختلالات بسيطة الى عصابات بليغة الى نوع من انواع الجنون المطبق .

تم يقول المؤلف « عوملت اللغة اذن معاملة الاداة ، وبعبارة ادق شغلنا عنها بنفس الشاعر حينا وحقائق الحياة المحيطة به في المجتمع حينا اخر » (ص ١٩١) . قوله « شغلنا عنها » هو حكم غير عادل . فنحن في دراستنا الادبية الحقة انما نستخرج هذه النفس وهذه الحقائق من دراستنا الدقيقة للغة الشاعر ، فاذا كنا نضيف اليها دراسات تكميلية نستمدها من احوال بيئته وعصره واخبار سيرته فاننا في النقد الادبي الصحيح انما نستعمل هذه الوسائل مساعدة ولا ننسى ان همنا الاكبر والاخير هو دراسة لغة الشاعر نفسها ، لاننا لا ننسى اننا لسنا علماء بيولوجيين أو اجتماعيين او نفسانيين متخصصين . لكننا حين ندرس لغة الشاعر لا ندرسها في فراغ مطلق وانما ندرسها حقا كاداة اتخذها الشاعر ليطلعنا على مكنون نفسه وصادق انفعالاته وخواطره وموقفه الوجداني من العالم المحيط به والاشياء والاشخاص التي يراها ويخبرها والمشكلات والصراعات التي تواجهه . ولماذا ينكر علينا المؤلف ان نعامل اللغة معاملة الاداة ، وما اللغة ان لم تكن اداة ، اداة للتعبير عن ادراكنا للعالم الخارجي ووقعه علينا وموقفنا منه ، وللتعبير عن عالم وجداننا الداخلي ؟ وهل يعيبها ويحط من شأنها أنها اداة ؟ بل هي اداتنا العظمى الى انسانيتنا ، فبالكلمة نبلغ وعينا الكامل بما حولنا واحساسنا الاعمق بما في داخل نفوسنا ، او قل بعبارة اخرى اننا بها نحقق انسانيتنا الكاملة التي نعلو بها على درك الحيوان الاعجم ، وعلى قدر امتلاكنا لهذه الاداة واجادتنا لاستعمالها في شئون الفكر والعاطفة تتفاوت مراتبنا نحن الافراد البشريين من الانسانية الكاملة ، وهذا بالضبط هو السبب الذي نحل له الشعراء ذلك المحل الرفيع الذي نحتفظ به لهم في انسانيتنا ، لانهم اكملنا جميعا استعمالا لهذه الاداة ، فهم اقوانا قدرة على تصوير موقفنا الوجداني من العالم المحيط بنا وعلى تصوير الانفعالات الدقيقة التي تتموج في سلوكنا او نجيش في اعمق اعماقنا . ليست اللغة الشعرية الا اكمل تعبير وفق اليه الانسان وارهفه واقواه عن هذا الموقف وهذه الاعماق . فاذا اخلينا اللغة الشعرية من هذه الوظائف فأي قيمة تبقى لها ، واي حاجة ملحة تعود بنا اليها ، وفيم يزيد نشاطها اللغوي على الاعيب البهلوانيات ؟

ما الذي يراه المؤلف في النشاط اللغوي اذا كان يفرغه من كل هذه الوظائف الحيوية ؟ هو لا يرى فيه الا شيئا واحدا ، هو عقيدته الطاغية في الرمز . فاللغة التي يستعملها الشعراء لا يستعملونها ابدا للتعبير عن اشياء حقيقية او تجارب صادقة او مشاعر شخصية خاصة مهما يخيل الينا ذلك ، كلا وحاشا ، هم يستعملونها دائما للرمز . وكيف يفهم المؤلف الرمز ؟ هو يفهمه فهما معزولا عن كل حقيقة مادية او

أجتماعية او شخصية ، حقا انه يقول « ان فكرة النشاط اللغوي الرمزي اذن لا تستبعد شيئاً ، ولا تنحاز الى اتجاه ، ولا ننكر ان المعنى يتغذى من مصادر كثيرة » (ص ١٩٣) . لكنه استدراك عارض يقوله ولا ينفع شيئاً في تصحيح اندفاعه السابق واندفاعه اللاحق ، فهو يصر في كل ما مر وما سياتي على ان يفرغ الرمز من كل علاقة حقيقية (١) ، مادية او اجتماعية او فردية ، ولا يربطه الا بمصدر واحد هو عالم قواه الغيبية السحرية الميتولوجية ، ويدعونا دعوة مكررة الى ان نعزله عن حياة صاحبه ونفسه ووجدانه ومشكلاته وامانيه الخاصة به كفرد بشري . بل يقرر اننا لن نفهمه فهما صحيحاً الا اذا عزلناه هذا العزل .

فحين نصل الان الى قوله « ان مفهوم الحقيقة او الدلالة الحرفية ما يزال اقرب الى حيوان يفترس الشعر ولا يبقي منه على غير عظام » (ص ١٩٨) ، قلنا له ان هذا الكلام ربما نقبله من ناقد غربي يدرس مدارس غربية معينة حاولت محاولة عامدة ان تفرغ الالفاظ من دلالاتها الحسية ، وحتى من هذا الناقد لا نقبله الا اذا كان يدرس المدارس المعينة التي اشرنا اليها ، لا غيرها من مدارس الشعر الغربي ، لكننا لا نقبله البتة من ناقد يدرس شعرنا العربي الموروث (ولنتذكر ان هذا الكتاب لا يكتفي بان يكون — كما هو في حقيقته — مجرد تلخيص لطائفة من اراء النقاد والجماليين الغربيين ، بل يدعي ، كما يدل اسمه ، انه توجيه لنا الى الطريقة الصحيحة في « دراسة الادب العربي ») . فالرمز الذي نجده في شعرنا العربي كله ، حين نجده ، هو رمز قوي العلاقة بمدلولاته الحسية الاولى ، ولا سبيل الى فهمه كرمز الا اذا بدأنا بفهم هذه المدلولات اوفى وادق فهم نستطيعه .

لكن الدكتور ناصف لا يريد ان يربط الرمز العربي بهذا العالم الحسي ، بل يفضل ان يربطه بعالم الغيب الاسطوري ، فانظر الان ماذا يقول في الاحتجاج لموقفه ، يقول « فقد نشأ الشعر العربي ، كغيره من الشعر ، في احضان الاساطير . والاساطير جزء هام من اجزاء النشاط الروحي . واذا لم يكن بد من ان يقرن الشعر العربي باشياء فلتكن الاساطير وسائر الفنون والاعتقادات الدينية ، والتمثل الاخلاقي » (ص ٢٠٧) . يعني ان قرنه بهذه الاشياء اولى من قرنه ببيئته المادية وظروفه الاجتماعية وطبيعة قومه العاطفية . ردنا على هذا ان نشأة الشعر العربي امر مجهول لا يمكن الحديث عنه الا بالظن ، والظن لا يكون علما يقينا . وقوله « فلتكن » دليل التعسف . وكل ما نستطيع الحكم عليه هو الشعر العربي الذي بلغنا ، اي شعر القرن الجاهلي الذي سبق مولد الرسول عليه السلام ، والامر الذي لا يشك فيه باحث درس هذا الشعر دراسة متأنية هو انه يكاد يكون خلوا من الاساطير وتأثيرها ، كما ان تاثير المعتقدات الدينية عليه قليل جداً ، ونحن لا نعرف لاولئك الجاهليين فنا غير فن الشعر ، وتمثلهم الاخلاقي مثل رموزهم مصوغ في قوالب حسية مجسمة ، بدليل الابيات التي يرويها المؤلف نفسه . وهذا الكلام الذي يقوله المؤلف عن نشأة الشعر العربي لم يستقه من دراسة لما بلغنا من هذا الشعر ، بل استقاه — كما يدل قوله « كغيره من الشعر » — من بعض النظريات الشائعة عن نشأة اشعار اخرى ، وهذه النظريات ربما تصح على نشأة الشعر اليوناني ، او غيره من الاشعار التي لم تفقد اصولها العتيقة ، لكنها لا تصح على الشعر الجاهلي المعين الذي في ايدينا ، فهذا الشعر يثبت — مهما يكن الامر في نشأته — ان اصحابه كانوا قد صاروا الى طبيعة دنيوية حسية خالصة لا تعطي الاساطير والاعتقادات الدينية وزنا كبيــرا . وطبيعة شعرهم الفنيــة الخاصة — وفي هذا تكمن روعته ونقائصه معا — هي انه شعر هذا العالم الحسي الدنيوي مجرداً من العقائد الغيبية كائنا ما كانت . فلما لم يؤمنوا بعالم اخر اقبلوا اقبالا عنيفا طاغيا على هذا العالم يستنزفون كل قطرة من تجاربه الواقعية المعاشة ويهتزون اهتزازاً حساسا عظيم التحدد والارهاف بكل متعه الحسية وآلامه الحسية . لما لم يؤمن الجاهليون بغير هذا العالم الحسي توغلوا فيه وتغلغلوا الى اعماق تفعالاته وارهفوا النظر والسمع الى ادق جزئياته وتفاصيله . وهذه هي الميزة الكبرى لفهم الشعري .

الا ان الدكتور ناصف لا يريد ان يرى شيئاً من هذا ، بل يرى في كل تعبير شعري يمر به ادراكا غيبيا اسطوريا ورمزا الى وجود سحري اعجازي خارق . وايمان الدكتور ناصف بهذا الرمز يكاد يكون اسطوريا في ذاته . ومن الطريف ان هذه المجلة نشرت في عدد ابريل الماضي ندوة ادبية كان الدكتور ناصف احد المناقشين فيهـا . وفيهـا اعلــن ايمانه هذا بما ادهش احد زملائه ، فحاول ان يراجعه في هذا الراي وان يلفته الى عدم تحققه في الشعر الجاهلي ، لكن الدكتور ناصــف اصر على رأيه ، فلم يستطع زميله الا ان يتركه لرأيه العجيب .

لكن ما تفسير هذا الغرام الملح بالتفتيش عن الرموز في كل تعبير شعري يمر به ؟ تفسيره في نظري ان المؤلف لما اسرف في اتباعه للمذهب الجمالي المسرف على افراغ الشعر من كل محتوى عاطفي ووجداني ونفسي وعزله عن كل علاقة مادية واجتماعية وفردية ، تبين له هو مدى خوائه ، فاراد ان يملأ هذا الخواء بشيء ، فذهب الى الرمزيين يلتمس عندهم شيئا يملاه به ، فلم يجد الا الرمز الغيبي الاسطوري . لكن هل نجح حقا في ملئه ، ام تراه زاده خواء على خواء ؟ هذا سؤال لا نجيب عليه الا بعد ان ننظر في الاستدلالات التي يعطيها المؤلف من الشعر العربي القديم ويظن انه بها يثبت قضيته . فلننظر نظرة هادئة فــي هذه الاستدلالات ولنتبين هل تثبت قضيته او تزيدنا اقتناعا بان عزل الشعر عن مدلوله الحسي لا ينفع الشعر شيئاً ولا يرجح الدلالة الرمزية التي يراها المــؤلف .

انظر مثلا في ادعائه ان شعر امرىء القيس في الفرس يتسع لشيء اخر ، فالفرس صورة للانسان المتمرد الثائر (ص ٢٠٠) . كيف نستطيع ان نقتنع بهذا الرمز اذا لم يبدأ المؤلف بدراسة دقيقة مفصلة لفرس امرىء القيس كما وصفه امرؤ القيس ؟ لكنه ينسى ان فرس امــرىء القيس كائنا ما كان مدلوله الرمزي هو اولا فرس حقيقي حسي لــه اوصاف جسمية ونفسية دقيقة لا تنطبق على حيوان اخر ولا تنطبــق بالطبع على انسان . فاذا تتبعنا تعليقه على هذه الابيات في الفصــل التالي (ص ٢٥٣ — ٢٥٨) وجدنا انه لا يعنى بتحقيق الصور الحسية التي يرسمها الشاعر قبل ان يطير الى تخيل الرمز فيها ، فتستوقفنا هذه الظاهرة الغريبة : ان المؤلف ، برغم كثرة ما دعا الى العناية فــي النقد بالكلمات اللغوية ، وبرغم مذهبه في ان النقد هو مجرد تعرف النشاط اللغوي ، وبرغم اخذه على النقاد انهم لا يعنون العناية الكافية بدراسة لغة الشعر ، لا يعنى هو في اي شعر رواه بتحقيق الكلمــات اللغوية تحقيقا مفصلا دقيقا يفتش عن المعاني المتعددة المتداخلة المتراكبة لكل منها ، فلا يعطي لتفسيرها قبل ان يطير الى رموزه الا شــرحا مختزلا متعجلا سطحيا يسطحها تسطيحا تاما ويفرغها من معانيها الحسية والانفعالية والوجدانية المتعددة . فهو يروي ابيات امرىء القيس الثمانية في الفرس ، ويختزل معانيها اللغوية جميعاً في نحو صفحتين من صفحاته الصغيرة الحجم ، ولو اوفاها حقها من الشرح اللغوي والتحليــل التصويري لاحتاج كل تعبير واحد من تعبيراتها المكثفة المحتشدة الــى اكثر من صفحتين من صفحاته ، وهذه الابيات المشهورة من اكثر شعرنا القديم شحنا وتكثيفا ودقة تصوير وازدخاراً بالخواطر والانفعالات . لا غرو انه لهذا يقصر دائما في مدلولات اللفظ ، ويخطىء احيانا في مجرد الشرح . فهو يشرح قول امرىء القيس « يزل اللبد عن حال متنه » بأن لبده من شدة حركته يسقط عنه وينزلق ، لكن الشرح الصحيح هو ان لبده لا يسقط عن ظهره لشدة حركته ، بل من تمام ملاسة ظهره ، والدليل على هذا هو بقية البيت « كما زلت الصفواء بالمتنزل » اي كما ينحدر المطر او السيل من على الصخرة الملساء ولا يبقى على ظهرها لملاستها . وهذه الملاسة نفسها كناية عن اكتناز لحمه واشتداد جلده حتى صار

(١) ويقول في كتاب اخر له « اننا نرى ان التشابيه او ربط المرئيات والمحسوسات بعضها ببعض فكرة جديرة بالرفض . المعنى نشاط انساني رمزي ، واللغة ليست اشارات الى اشياء سبقت وجودها » . نظرية المعنى في النقد الادبي ، ص ١٤٢ .

ناعما أملس لا غضون فيه ، وهذا الاكتناز والاشتداد بدورهما دليل على تمام تكوينه وقوة شبابه واستتمام صحته . انظر في هذه الطبقات الثلاث المترابطة من الدلالات ، وهكذا ينبغي ان نقف مليا امام كل تعبير حسي في الشعر الجاهلي .

ولو اتسع لنا المجال لاريناه مدى خطأ المعاني التي رآها في تعجله ومدى سطحيتها وعدم استيعابها للصور المركبة والانفعالات المكثفة التي يشحنها امرؤ القيس في كل تعبير من تعبيراته . لكن نعطي مثلا اخر . حين يقول امرؤ القيس « كجلمود صخر حطه السيل من عل » ، يسرع المؤلف الى ان يرى في هذا رمز البطل « الذي يوشك ان يسقط سقطة مدمرة من خذل قواه ومزاياه المفرطة نفسها » . يقول هذا ساخرا من حديث الشراح القدماء الذين لم ينتبهوا الى الرمز في صور امرىء القيس وزعموا انها فرعية فصلوها . وانا اسلم بأن شروح الشراح القدماء كثيرة النقص والخطأ ، لكن عيبها ليس في عدم انتباهها الى الرمز الذي يدعيه المؤلف ، بل في عدم استيفائها للصور الدقيقة والانفعالات الزاخرة التي يركزها الشاعر في لغته ، فهي تحتاج منا الى اكمال نستغل فيه مقدراتنا النقدية التي لم تتح لهم . وكان خيرا للمؤلف ولنا قبل ان يطير الى رمزه ويسخر من الشراح القدامى ان يتأمل هو مليا ويساعدنا على التأمل في هذه الصورة الحسية المتحركة النشيطة التي رسمها امرؤ القيس لجلمود الصخر ، فيفكر طويلا فيما يحدث بالضبط لهذا الجلمود حين يحطه السيل من أعلى الجبل ، وماذا يفعل به السيل ، وماذا يفعل به تدحرجه على منحدرات الجبل واصطدامه المتكرر بنتوءاته ، والى اي حالة يصير حين يستقر في اسفل الجبل (وهو سيستقر في غدير من الماء يتكون من تجمع هذا السيل نفسه) . ولو فعل المؤلف هذا ، وقرن الى تصوير امرىء القيس تصوير غيره من الجاهليين لنفس الصورة والصور المقاربة لها ، لتجلى له أن صورة امرىء القيس مستحيل أن تعني الرمز الذي ارتآه للبطل المسكين الذي يوشك ان يسقط سقطة مدمرة . لأن سقطة الجلمود لا تدمره ، بل على العكس تماما تزيد من قوته وصلابته ، اذ ان فعل السيل وفعل تدحرجه السريع العنيف على نتوءات الجبل وفعل الماء المتجمع الذي سيستقر فيه ، تتعاون كلها على بريه وصقله وازالة الطبقة السطحية الهشة منه وحذف اجزائه النائتة الضعيفة الصلة بمركز ثقله وغسل ما علق به من رمل وتراب ، فلا يبقى منه الا اصلبه وتتم استدارته وصقله فيلمع لمعانا يخطف الابصار ، ويزيد الماء المحيط به من انعكاس الاشعة على صفحته . هذه هي الصورة الباهرة التي عناها الشعراء الجاهليون ، صورة تدل على تمام القوة والصلابة بعد تلك الحركة العنيفة ، ولهذا اختاروها تشبيها للفرس القوي المتين الكامل الخلق المكتنز العضلات المستدير الاجزاء المشدود الجلد المكتمل الصحة والحيوية والشباب والنشاط الذي يبرق جلده بريقا اخاذا . فاين من هذا كله حديث المؤلف عن رمز سقطة البطل المدمرة ؟

لكن المؤلف يحتقر التصوير الحسي ولا يعنى به ، ويعتقد ان القول باقتصار الشعر الجاهلي عليه يغض من روعته ومن عمقه ، فيدلنا بهذا على انه هو لم يتبين مدى العمق والدقة والارهاف والتكثيف الذي يوفق اليه الجاهليون وهو سر روعتهم الفنية . الا ان المؤلف يفضل ان يحلق في سماء رموزه الفذة المعزولة ، غير دار بانه ان افرغ الشعر الجاهلي من حسيته الدقيقة وانفعالاته الوجدانية الزاخرة فقد الغى منه اكبر روعته ، وجعله خواء لا يكفي لملأه تلك الرموز الباهتة الباردة التي يريد ان يراها فيه . ومن هنا لا يهمه الفرس في ذاته كما اهم امرأ القيس ، لانه يعتقد ان « هذا الفرس هو ذاك الانسان الذي نحاول ان نستقصي بعض رموزه في الشعر الجاهلي » . وما دام الفرس هو ذاك الانسان فهو يجيز لنفسه ان يهمل الفرس في ذاته كفرس وان يهمل تصوير امرىء القيس له ذاك التصوير الدقيق البارع المشحون ، العميق الرائع العمق في استقصاء الصور الحسية والانفعالات الحية المطربة المقترنة بها . ليس هذا فحسب ، بل يستوي الفرس عنده وكل حيوان اخر ، فليس يهمه أن الشعراء في مقطوعاتهم التي يزويها يصف بعضهم فرسا وبعضهم ناقة وبعضهم ثورا وحشيا وبعضهم حمارا وحشيا . وليس يهمه ان الشاعر الواحد في القصيدة الواحدة يصف اكثر من حيوان ، ولكل من هذه خصائصها المختلفة وعاداتها الحيوية المختلفة وامزجتها النفسية المختلفة واحداث معيشتها المختلفة ، فكلها جميعا عنده سواء لانها جميعا مجرد رمز للانسان . وهو نفسه يعترف بهذا ويحتج له احتجاجا سنراه فيما بعد ، لكن نبقى مع تعليقه على فرس أمرىء القيس لنراه هنا ايضا كانه يشعر بانه اهمل تصويره الدقيق ، فيعتذر بعض اعتذار بأن يقول « ولن يستطيع الرسام فيما حدثنا لسنج ان يعطي كل الحركة التي احتفل بها امرؤ القيس » . وقد كان اجدى عليه وعلينا بدلا من ان يقحم اسم ذلك الناقد الالماني الكبير الذي ذكره هذا الاقحام الذي لا داعي له (فما قاله لسنج هو على اي حال حقيقة معروفة من حقائق الفن ، ان الشاعر قد يستطيع بالفاظه اللغوية ان يصور الحركة تصويرا يفوق تصويرها في فن الرسم) ـ نقول : كان أجدى عليه وعلينا لو بذل جهده في تحليل تلك الحركة وفي لفتنا الى الوسائل الدقيقة الايقاعية والتنغيمية والتخييلية والاستدعائية العاطفية التي استعملها امرؤ القيس لكي يؤدي الينا بالفاظه اللغوية ونشاطه تلك الحركة التي احتفل بها . هذا واجبه كناقد ، حتى يعين قارئه على أن يرى تلك الحركة حقا رؤية عميقة نافذة ويهتز لها بكل وجدانه .

ولنعد الى مثل اخر ضربه المؤلف ، هو قول الشاعر :

وقد لاح في الصبح الثريا لمن رأى كعنقود ملاحية حين نورا

ونقرأ تعليق المؤلف عليه « كيف تفهم هذه الصورة ؟ اما الشراح القدماء فيحدثوننا عن الشكل واللون ومدى التقارب بين النجوم على هيئة خاصة ، واما المحدثون فيقولون هذا هو الادراك (الشكلي) ، فقد فتن الشاعر باشياء لا اثر فيها لمعنى او قيمة فكرية . ولكن الاساطير الجاهلية تحدثنا ان العنب رمز لحلاوة الدنيا . فاختيار الملاحية أو العنب يؤدي أكثر من معنى . فحلاوة الدنيا اذن غير مقصورة على الارض بل تتعداها الى الثريا في السماء . من اجل ذلك يبدو (الحسي الجامد) ذا حظ من الحياة والنشاط . اضف الى ذلك ان العنقود يرمز الى الخصب والنمو والتوالد . والثريا اذن في هيئتها وتقاربها وضوئها قريبة في النفس من منظر الطفولة والاطفال .

لا اريد أن اجادل المؤلف في فهمه لعنقود العنب على انه رمز لحلاوة الدنيا وللخصب والنمو والتوالد والاطفال . انما اريد ان اؤكد له انه لم يكن يحتاج الى ان يسرع الى رمزه الاسطوري لكي يقنع اولئك المحدثين بان هذه الصورة ليست « حسية جامدة » وبأنها ذات حظ من الحياة والنشاط . بل كان يكفي لافحامهم أن يسألهم : هل رأيتم الثريا قبل ان تقولوا هذا الكلام ؟ هل عنيتم بأن تنظروا اليها وتتأملوا فيها ؟ هل تعرفون هذه الكوكبة من النجوم وموضعها بين الكوكبات الاخرى المحيطة بها ، واختلافها الشديد عن هذه الكوكبات ، وهذا الاختلاف هو الذي جعل لها موقعها الفريد من عاطفة الشعراء وخيالهم ؟ هل تعرفون فصل طلوعها في المساء وفصل طلوعها في الصباح قبل ان يغمرها ضوء الشمس ، وهل تعرفون هيئتها « الحسية » معرفة دقيقة ؟ ان هذا البيت يحدد الفصل من السنة والساعة من اليوم التي رأى فيها الشاعر الثريا على الهيئة التي يصورها ، فهل تعرفون الفصل والساعة ؟ فان كنتم تعرفون هذا كله معرفة نظرية من كتب علم الفلك ، فهل اهتممتم بان ترقبوا الثريا وتتأملوا فيها تأملا طويلا متكررا في اليوم بعد اليوم والفصل بعد الفصل حتى يتم انتشاؤكم بمنظرها « الحسي » الرائع الفريد ؟ لو فعلتم هذا لما رميتم هذه الصورة بانها شكلية حسية جامدة .

لكن نعود الى المؤلف نفسه لنجده (ص ٢٢٣) يستنكر خلط الذوق بالمعرفة ، ويستنكر ادخال التجربة المباشرة في بنية النقد الادبي . وهذا بالطبع منسجم مع مذهبه الجمالي الذي يعزل الشعر عن جميع الامور الاخرى « الخارجية » . فنقول : لا عجب اذن ان لم يستطع المؤلف ان يرد على اولئك « المحدثين » الرد الصحيح ، ولا عجب ان اسرع الى

رمزه الاسطوري ليقنعهم بأن تلك الصورة ليست شكلية حسية جامدة ، ما دام يريد الذوق ان يكون خلوا من المعرفة ويريد النقد الادبي ان يكون معزولا عن التجربة المباشرة (1) .

اما اذا اردنا ان نتتبع شططه في تصور الرموز الاسطورية فلننظر في فصله القادم .

٥ ـ البحث عن وحدة الشعر

هذا الفصل خليط عجيب من النظرات الصائبة والشطحات الهاذرة . يوفق المؤلف الى نظراته الصائبة في الوحدة التي تجمع اقسام القصيدة حين يربط بين الشعر الجاهلي وبين احوال عصره مخالفا بذلك مبدأه الجمالي ، وهذا يجعلنا لا نيأس تمام اليأس من الدكتور ناصف لو استطاع ان يحرر نفسه من أوهام مذهبه الجمالي الرمزي الاسطوري ومن عبثه . ويشطح شطحاته الغريبة حين يجمع به هذا المذهب فينطلق وراء الرمز انطلاقا يفصمه فصما تاما عن حقيقة البيئة بل عن المعاني اللغوية الصحيحة للالفاظ . وحجته في هذا الشطوح هو ان « الشاعر الجاهلي قد يبدو اروع واعمق مما نتصور لاول وهلة » (ص ٢٣٥) . وهذا صحيح ، لكن بشرط أن نفهم روعته وعمقه فهما سليما . فالروعة الخاصة في الشعر الجاهلي هي تعمقه العظيم في احساسات هذا العالم الحسي ومشاعره وتجاربه المعاشة الى مدى بعيد التغلغل . روعته هي توغله في العالم الحسي عمقا ، لا انعزاله عنه وصعوده عليه تحليقا (كما نرى في بعض المدارس الشعرية الغربية التي استقى منها الجماليون فيهم واخطأوا في تطبيقها على سائر الشعر الغربي نفسه) .

فسبيلنا الى فهم فنه والإنتشاء الصادق بروعته الحقيقية هو ان نتعمق معه صوره الحسية الدقيقة حتى نرى مدى نفاذها ومدى شحنها بالانفعالات الحيوية العنيفة .

لكن الدكتور ناصف يحتقر الصور الحسية ولا يطيق انعام النظر في دقتها ، ويحتقر الانفعالات العاطفية ويريد ان يطهر التأمل الجمالي الرفيع منها . فهو يفضل الانطلاق مع الشطحات الرمزية العالمية وان لم يؤيدها شيء في النص ، بل حتى حين تخالف النص . وشاهد هذا ما يقوله في بيت طرفة بن العبد :

أمون كألواح الاران نسأتها ... على لاحب كانه ظهر برجد

فماذا يرى المؤلف في هذا البيت ؟ هذا تعليقه : « يقول طرفة ان ناقته موثقة الخلق ، ولكن كيف صور طرفة هذا الجانب ؟ لقد قال انها تشبه الواح تابوت الموتى ! ثم قال بعد ذلك انني زجرتها من أجل ان تسير في طريق يشبه الثوب المخطط . والحقيقة اننا اذا نظرنا مليا في هذه الصورة وجدنا الشاعر قد عبث بفكرة القوة من طرف خفي . الناقة تحمل صاحبها كما يستوعب التابوت الميت . الناقة ـ اذن ـ من هذه الوجهة ليست هي مجرد الانسان الذي يريد ان يتقي لنفسه القوة والسلامة ولكنها ايضا حياة أخرى معدة للعبث بحياة الانسان نفسه » (ص ٢٤٧ ـ ٢٤٨) .

وهكذا لكي يستقيم له رمزه « الخفي » أسرع بجعل الاران هو تابوت الميت وحده ، وفسر التشبيه بأن الناقة تحمل « صاحبها » كما يستوعب التابوت الميت . ولو دقق النظر فيما يقوله « لسان العرب » في كلتا مادتي اران وتابوت وقارن بين الاراء التي يرويها اللسان في الاران ، لاتضح له (اولا) ان الاران قد يكون تابوت الميت وقد يكون التابوت عامة ، وهو صندوق الخشب الذي يحفظ فيه المتاع ، وعلى كلا المعنيين الاران تابوت الموتى . ابو عمرو : الاران تابوت خشب ، قال طرفة : أمون كألواح الاران الخ » . و (ثانيا) انهم حين يعنون بالاران تابوت تتحقق الصورة المقصودة من التشبيه ، بل هذا البيت قد روى في اللسان شاهدا على تابوت الخشب عامة ، كما يتضح من قول اللسان : « وقيل : الميت ، فاستدعاءات اللفظ اليهم هي معاني القوة والمتانة والحفظ والصيانة ، لان هذا الاران مصنوع من الواح ، واللوح كل خشبة عريضة . والذي يعنيه طرفة بتشبيهه ليس أن الناقة « تحمل صاحبها » كما يستوعب التابوت الميت ، فهذا معنى لا يستقيم بحال ، فالناقة لا « تستوعب » صاحبها بل هو ينتصب راكبا فوقها ، وانما الذي يعنيه هو ان عظامها العريضة القوية تشتمل على قلبها وكبدها وغيرهما من اعضائها الداخلية الحيوية وتحفظها وتحميها حماية تامة ، كما ان الواح الاران تحفظ ما يوضع في داخله سواء اكان هذا ميتا من كبار القوم عزيزا على اهله (وكانوا لا يستعملون الاران الا لسادتهم وكبرائهم دون غيرهم) ام كان متاعا نفيسا . وهذا واضح ايضا في بيت الاعشى الذي يرويه اللسان وفيه يقول الاعشى « جناجن كاران الميت » اي عظام صدر عريضة متينة كألواح ذلك الاران . فلما تحقق لناقة طرفة هذا التكوين القوي الملتحم في عظامها جعلها ذلك « امونا » اي مأمونة يؤمن عثارها ويثق صاحبها في استطاعتها ان تتم كل رحلة مهما طال او تصعب .

والمؤلف في شرحه للبيت قد تجاوز « أمون » هذه ومر بها مر الكرام ، فقال « يقول طرفة ان ناقته موثقة الخلق » ، وهذا شرح لقول الشاعر « كألواح الاران » ، فلماذا تجاوز قوله « أمون » مع ان هذه الكلمة هي التي تعطي وجه الشبه ؟

العرب اذن لا يستعملون الاران ولا التابوت في تشبيهاتهم للعبث بفكرة القوة او العبث بحياة الانسان ، بل على العكس تماما في معاني القوة و المتانة والحفظ والصون . يزداد هذا وضوحا اذا راجعنا مادة تابوت في اللسان ، فوجدنا انها بالاضافة الى استعمالها للصندوق الذي يحرز فيه المتاع (تامل في « يحرز » هذه) ، تستعمل ايضا للاضاع وما تحويه كالقلب والكبد تشبيها لها بهذا الصندوق ، ووجدنا لها استعمالا اسلاميا ورد في الحديث في تشبيه القلب الذي يحفظ العلم ونور الايمان .

على ان الذي يقطع بغرض طرفة من تشبيهه هو وضع البيت في سياقه من الابيات التي تسبقه والابيات التي تليه في معلقة طرفة . ولو ان المؤلف فعل ذلك و « نظر مليا » في الصورة حقا لوجد ان تشبيه طرفة لعظام ناقته بألواح الاران في هذا البيت هو نظير تشبيهه لفخذيها اللذين اكمل لحمهما ببابي قصر عال ممرد اي مملس في بيت آخر . ونظير تشبيهه لتراصف عظامها وتداخل اجزائها بقنطرة الرومي التي اقسم صاحبها لتحاطن حتى تشاد بقرمد اي حتى ترفع وتجصص بالاجر في بيت ثالث . ونظير تشبيهه لظهرها القوي بصفائح الصخر المسند اي الذي لا يؤثر فيه شيء في بيت رابع . ونظير تشبيهه لجمجمتها الصلبة بالعلاة وهي السندان التي يضرب عليها الحداد حديدته في بيت خامس . ونظير تشبيهه لقلبها القوي النشيط الكثير النبض السريع الذكي بمرداة صخر في صفيح مصمد في بيت سادس ، اي بالصخرة التي تكسر بها الصخور القوية فيما بين اضلاع تشبه حجارة عراضا موثقة محكمة . ونظير تشبيهات آخرى كثيرة لمختلف اجزاء جسمها في ابيات اخرى . فاذا كان الدكتور ناصف قد رأى رمز العبث بالقوة والعبث بحياة الانسان في الواح الاران ، فهل يرى نفس الرمز في بابي القصر العالي المرد وقنطرة الرومي المشيدة بالقرمد وصفائح الصخر المسند وسندان الحداد ومرداة الصخر ، وفي الصور الاخرى الكثيرة لسائر اجزاء جسمها ، وكلها تجمع على وصفها بالقوة والصلابة والخفة والنشاط والذكاء والحدة والطاعة والامان ؟ وكلها تجتمع على التعبير عن فخره واعتزازه القوي بها واطمئنانه التام اليها وثقته الكاملة بأنها لن تخذله في اشد الاسفار مشقة واكبر الفلوات مخافة وتعريضا للهلاك .

(1) في كتابه الاخر المشار اليه يعرض المؤلف (ص ١٢٣ ـ ١٢٤) لبيت امرىء القيس في الثريا من معلقته ، فلا يعني الا بأن يقول ان الثريا هنا رمز للمرأة . هذا وامرؤ القيس في بيته يصور الثريا في فصل من فصول السنة وساعة من ساعات اليوم وموضع من السماء مختلفة جدا عن تصوير البيت الاخر . فهل عني المؤلف بهذه الحقائق قبل ان يطير الى رمزه ؟ هل تأمل الثريا في هذا الفصل المختلف والساعة المختلفة والوضع المختلف ؟ لو فعل لتبين له ان امرأ القيس معني بالثريا نفسها ، لا بكونها رمزا لامرأة او لغير امرأة ، مهتم بتصوير تقلب من التقلبات المثيرة التي يتخذها شكلها الفريد في اجتيازها لصفحة السماء .

اين هذا كله من حديث المؤلف عن العبث بالقوة والعبث بحياة الانسان؟
على اننا نزداد من هذا تأكدا اذا لم نكتف بأقوال اللغويين والشراح العرب، بل فعلنا ما ينبغي ان يفعله كل باحث مهتم بدراسة الفاظ اللغة، وهو أن نلتمس نظائر المادة في اللغات السامية الاخرى، وهن اخوات اللغة العربية او بنات عموتها. هذا ما ينبغي ان نفعله على الاقل في الالفاظ المهمة التي يدور عليها النقاش او تعتمد عليها الصورة. فالاران من نفس المادة التي منها الكلمة العبرية ارون، والتابوت من نفس المادة التي منها الكلمة العبرية ت‌ف ه. فما معاني الكلمتين في العبرية، وما استدعاءاتهما الى العبرانيين؟ حقا أن من معـانيهما صندوق الميت، لكن الاستعمال الاغلب هو للصندوق الذي يحفظ فيه الشيء النفيس. واشهر استعمالاتهما جميعا لدى العبرانيين هو ارون العهد او تابوت العهد، الذي حفظ فيه ذخرهم الاعظم، وهو اللوحان المحتويان على الوصايا العشر التي كتبها الله بيده – هكذا اعتقدوا – لموسى عليه السلام. وكان هذا الارون او التابوت صندوقا فوقه كاروبان (الكاروب صورة ملك مجنح). وهذا العهد اثمن كنوز العبرانيـين المقدسة، فاستدعاءات اللفظ الى اذهانهم وعواطفهم هي ايضا استدعاءات الحفظ المأمون لكنز بالغ القداسة والنفاسة، واستدعاءات رعاية الله لهم ونصره اياهم على اعدائهم. والى صندوق العهد يشير القرآن الكريم ايضا في الاية ٢٤٨ من سورة البقرة في قصة اختيار طالوت للملك وانتصاره على جالوت «وقال لهم نبيهم ان آية ملكـه ان يأتيكم التابوت فيه سكينة من ربكم وبقية مما ترك آل موسى وآل هرون تحمله الملائكة ان في ذلك لاية لكم ان كنتم مؤمنين».

اما المناسبة الاخرى التي يرد فيها التابوت في القرآن فالصندوق او السفط الذي وضعت فيه ام موسى طفلها (الاية ٣٩ من سورة طه)، وهي لم تضعه الا بوحي من الله ووعد منه انه سيحفظه ويحميه، فالعبث بحياة الانسان هنا ايضا لا يجوز، بل العكس تماما هو المراد، صون هذا الطفل العزيز الثمين وسلامته وحراسة حياته من الموت. والكلمة التي يستعملها العهد القديم في هذه القصة هي ايضا ت ف ه. كما ان العهد القديم يستعمل نفس الكلمة لفلك نوح، وهو الفلك الذي انقذ البشرية من هلاك الطوفان.

وشراحنا القدامى لم يكونوا يعرفون هذه المعاني، لانهم لم يهتموا بمراجعة الاصول السامية للالفاظ العربية، ومع ذلك فهموا غرض طرفة من تشبيهه فهما صحيحا من معرفتهم للمعنى الغالب في الاستعمال العربي ومن وضعهم للبيت في سياقة الصحيح من ابيات طرفة. اما الدكتور ناصف فماذا فعل – هذا الباحث الذي يعتقد ان الشعر هو مجرد نشاط لغوي، والذي ينبهنا مرار الى ضرورة العناية بالدراسة اللغوية، والذي يرمي نقادنا بأنهم لا يهتمون بدراسة لغة الشعر اهتماما كافيا؟ طار الى رمزه الخفي في العبث بالقوة والعبث بحياة الانسان دون ان يحقق معاني الاران والتابوت في القاموس العربي، ودون ان يرجع الى المادتين في اللغات السامية، ودون أن «ينظر مليا» في بيت طرفة نفسه ليتبين الصورة التي يرسمها التشبيه ويفهم المشبه والمشبه به ووجه الشبه، ودون ان يربط البيت بسياقة ليفهم غرض الشاعر من ابياته كلها في تصوير ناقته. ومن الغريب انه وهو الذي يعتقد ان كل رمز شعري يعبر عن ادراك غيبي اعجازي عقائدي او اسطوري، لما جاء الى لفظ له في بعض استعمالاته مقترنات من هذا النوع عند بعض الامم، لم ينتبه الى هذه المقترنات ولم يعن باستقصائها حتـى يفهم رمزه المدعي على ضوئها. لا عجب أن انتهى في التشبيه الى معنى يناقض مناقضة تامة غرض الشاعر منه، وهكذا استقام له رمزه. وفي مقالتنا القادمة والاخيرة من هذا النقاش نرى اعاجيب اخرى من اسرافه في التفتيش عن الرموز، وننتهي مع مذهبه الجمالي الى مصيره المحترم، وهو رفضه لعنصر الصدق في الادب، ثم نستخلص من هذا كله ما فيه من عبرة وعظة لباحثينا ومدرسي الادب العربي عندنا.

القاهرة — **محمد النويهي**



حول ازمة المثقف العربي

بقلم : اسماعيل الملحم

منذ قرات المقالة المعنونة بـ : « ازمة المثقف الثوري في الوطن العربي » قلت ان هذه المقالة لن تجد قبولا لدى معظم الذين يعتقدون انهم يحملون صفة الثورية . لقد دعا الكاتب المثقف الثوري في الوطن العربي لان يناضل ضد سائر نظم الحكم الرجعية والديكتاتورية في وطنه .

ما هذه الدعوة ؟ اليست مثل هذه النظم عدوة طبيعية للمثقف الثوري الذي يفترض فيه ان يحمل لواء الوعي والفكر ؟ اليست مثل هذه النظم مسرحا طبيعيا للدجل والملق والرياء الفكري .

ومن هو المتضرر من هذه الدعوة ، او ممن الدعوة لان يعمل الثوريون العرب والمثقفون منهم على وجه الخصوص على تكوين منظمة طلائعية تضمهم وتحمي اتجاهاتهم ومكاسبهم ؟ لن يتضرر الا المتعيشون على انظمة الحكم الديكتاتورية والرجعية اولئك الذين يتقنون ضروب الملق والدجل والتزلف .

ان الفكر في وطننا العربي يواجه تشويها وتحريفا رهيبين وان هذه المواجهة لا تخفى على اي انسان يريد ان يستمع الى صوت ضميره ويريد ان يعرف الهدف الذي يجب ان نتجه اليه . وارجو ان يكون المتصدي لمناقشة الدكتور سعد الله من اولئك الطيبي النية الذين يخدعون بالكلام العاطفي لا اكثر من ذلك .

اني متفق مع السيد عبد السلام سعيد على انه لا فرق بين نظام الحكم الملكي الرجعي في السعودية والحكم الجمهوري ذي الحزب الواحد في تونس كما ان الدكتور سعد الله لم يصف حكم بورقيبة بالثورية ولم يتعرض له . الا اني لا اقره على ان الثورية هي خنق الفكر والتآمر عليه بحجة انه لا يتلاءم مع ثورية معينة يعتبرها اصحابها اول واخر نظام ثوري . خاصة ونحن نلحظ بان الثوريين العرب لم يستطيعوا حتى الان أن يتخلصوا من كثير من الصعاب التي توضح العقيدة الثورية بصورة سليمة . ان الحوار يبقى السلاح الوحيد للافكار الثورية كي تتوضح وتستطيع ان تأخذ سماتها الحقيقية وان فرض ديكتاتورية على الفكر بحجة الثورية لن يكون بالتالي الا طعنا لتلك الثورية ومساهمة من « الثوريين » انفسهم في تشويه الثورية وانحرافها . ان الفكر في مجتمعات الديكتاتورية ذات النظم البوليسية لن ينجو من التزييف ولن يسير الا في طريق لزجة من الرياء والملق والدجل والتكسب والارتزاق حتى ولو ادعت تلك النظم « الثورية » .

واني مع السيد سعيد في قوله ان ظاهرة الاخوان المسلمين في مصر وما شابهها من موجات التمرد التي تقرأ على صفحات بعض الجرائد البيروتية ليست بظواهر ثورية . ولكن مثل هذه الظواهر التي تفيء الصديد وتنشر السم الا تجد لها مرتعا خصبا عندما يتوارى الثوريون عن المسرح وينكفئون على انفسهم فلا انظمة حكمهم تساعدهم او تفتح لهم مجال المساهمة في عملية التوعية والنمو الفكري ولا هي بقادرة ان تواجه او تقطع هبات السفارات الاجنبية ومكاتب الاستخبارات عن اعداء الثورية ؟ .

خاصة وان الثوري الحق يرفض ان يكون مأجورا حتى ولو لنظام ثوري . اذ ان من يتلقى اجر مقاله من سفارات الاجانب ودوائر استخباراتهم الاستعمارية هو من نفس الزمرة التي ينتمي اليها من يتلقى اجره من سفارة « ثورية » او دائرة اعلام او استخبارات « اشتراكية » .

وان التفاؤل المفرق في التفاؤل ونفي الازمة عن المثقف الثوري في الوطن العربي هو نوع من الرؤية المرضية . ففي اي بقعة من الوطن العربي - عدا لبنان بعض الشيء - يستطيع المواطن العربي او المثقف على وجه الخصوص ان يكون صريحا ؟

وان المثقفين الذين يصفهم السيد المناقش على انهم يعانون الضياع والاحساس بالغربة بسبب - حسب رأيه - استنادهم الى لهاث وخليط مثالي مهووس في ثقافتهم - بعض هؤلاء المثقفين ليعذرني السيد سعيد ان قلت بعض هؤلاء هم الثوريون حقا . لا اولئك المدللين الذين يتصيدون الشهرة ويروون الغلة من اجهزة الاعلام والتطبيل الدعائية .

اما ذلك المثقف الذي نذر نفسه لكي يصنع زخارف يؤطر بها نظاما ما فلن يستطيع ان يكون ثوريا لانه ليس سوى وثنيا يعبد الاصنام لتقربه من المبادىء والثورية زلفى .

وان تلك الدول التي يعنيها السيد عبد السلام سعيد والتي تقف بحزم امام محاولات الرجعية والاستعمار فليعذرني ان قلت : انها ان كانت صادقة فيما تقول ولكي يكون وقوفها صادقا فلتعط المثقف حريته ولتفتح مجال العمل والتوعية امام كل ذي فكر والا فهي تدعم اوضاع الرجعيين والاستعماريين سواء عن حسن نية او عن تآمر عندما لا تدع مجالا لابداء الرأي الا لحفنة من المداحين والمرتزقة والمتعيشين من الابواق التي تشمئز منها الناس وبالتالي فان الجماهير سوف تصاب بالقيء عندما يناديها اولئك « الثوريون » الذين فقدوا في نظر الجماهير كل اعتبار وكل قيمة .

السويداء - سوريا　　　　اسماعيل الملحم

حول قصيدة « الى طيار اميركي »

بقلم : رشيد ياسين

اذا كانت آفة الاخبار رواتها - كما قال شاعرنا القديم - فما آفة شعرنا المعاصر الا نقاده . ولا احسبني متجنيا على النقاد اذا حملتهم القسط الاوفر من مسؤولية هذه المتاهة التي يتخبط فيها شعرنا الحديث . فما اكثر ما ينساق نقاد الشعر مع الاهواء ، وما اكثر ما يطلقون من احكام ينقصها التروي والاعتدال ، وما اعجب ما يبتدعه بعضهم من معايير للشعر فيها من الاجتهاد والتفلسف فوق ما فيها من صحة الفهم وعمق البحث والاحاطة بمناهج النقد ! واسوأ من هذا كله ما تشف عنه لهجة بعضهم من اعتداد ووثوق لا ينهضان على اساس ، فكان احكامهم ليست مجرد انطباعات شخصية يحتمل فيها الصواب والخطأ ، بل حقائق نهائية لا ترقى اليها الشبهات ! ولئن جاز اعطاء الرأي الجازم في بعض ميادين العلم الموضوعي فما اراه يجوز في نقد الشعر ، ولا سيما اذا اعتمد الناقد مقاييس لم يكلف نفسه عناء اثبات وجاهتها . ولعل خير نصيحة تزجى الى هذه الطائفة من النقاد ما اجاب به « ليسنغ » احد نقاد زمانه :

« لكل امرىء الحق في ان يكون له ذوقه الخاص . ومن الامور الحميدة ان تحاول تقييم الاشياء وفق ذوقك . ولكن ان تعطي الاسباب التي تبرر بها ذوقك صفة الشمول ، وتجعل منه الذوق السليم الوحيد، فهذا معناه خروجك من اطار الهاوي الباحث وظهورك بمظهر من يشرع القوانين على هواه ...

ان الناقد الحقيقي لا يستمد القواعد من ذوقه الخاص ، بل يربي ذوقه وفق القواعد التي تفرضها طبيعة الاشياء . »

اقول هذا بمناسبة ما كتبه الاستاذ « امين رضوان » في العدد الاسبق من مجلة « الاداب » حول قصيدتي «الى طيار اميركي» المنشورة في عدد نيسان من المجلة نفسها . وليست غايتي الاولى الدفاع عن القصيدة المذكورة ، لانّ رأيا سلبيا واحدا لا يكفي لهدم قصيدة ، وانما تعنيني مناقشة اسلوب متسرع في النقد راج عندنا في السنوات الاخيرة .

استهل الكاتب نقده « لقصائد العدد الماضي من الاداب » على النحو التالي :

« نحن نقول الشعر ونصغي اليه، لاننا من خلاله نستكشف وجودنا وعلاقتنا بالكون العام ، كما نتعرف على طبيعة الارض التي نقف عليها ، والابعاد التي تشدنا نحوها ... الخ. » « وعلى ضوء هذا نحاول ان نلقي الضوء على قصائد العدد الماضي » .

وقبل ان نرى كيف حاول الكاتب « على هذا الضوء ان يلقي الضوء » على قصيدتي المذكورة – ليست هذه محاولة للتنكيت ، بل انا استعير لغة الكاتب نفسه – يحق لنا ان نتساءل عن مصدر هذا المفهوم الجمالي الذي جاءنا به : اهو خلاصة استقصاء ودراسة لطبيعة الشعر، ام هو ضرب من الالهام الذي يتنزل بغتة على بعض الكتاب ؟ .. لسنا ندعي الاحاطة بجملة ما كتبه الدارسون والنقاد حول طبيعة الشعر ومهامه ، ولكنا لا نعتقد ان احدا منهم استعان بمثل هذه اللغة المتحذلقة الفضفاضة في معالجة هذه القضية الخطيرة . ذلك ان دقة العبارة ووضوح المصطلح هما اول ما يستلزمه البحث الجاد . ويخطىء ناقد الشعر حين يستعير مذهب الشاعر في التعبير ، فليس النقد شعرا ، بل هو اقرب الى روح العلم .

ان قضية تحديد ماهية الشعر – والفن اجمالا – قضية بالغة العمق والسعة . ورغم ما كتبه الباحثون والفلاسفة منذ المعلم الاول « ارسطو » حتى صاحب « الارض الخراب » ، فان الشعر لم يظفر بعد بتعريف نهائي يبت الخلاف بين النقاد . ولا اريد ان أقول مع «نوفاليس» ان الشعر شعر وهو لا يخضع لوصف او تعريف ، ولكني لا اعتقد أن المسألة يمكن حسمها بحفنة من التعابير المجازية التي ينقصها المدلول الدقيق ، كقول الناقد «نتعرف على طبيعة الارض التي نقف عليها والابعاد التي تشدنا نحوها .. الخ.» . ولقد حاولت ، مخلصا ، ان اطبق مقياس الاستاذ الناقد على قصيدة « ساعة الاطفال » ، وهي من اجمل قصائد الشاعر الاميركي الجليل « هنري لونغفيلو » ، ثم طبقته على بعض سونانات شكسبير فلم « استكشف » شيئا مما ذكره الناقد ، ولا ادري هل اسأت تطبيق المقياس ، ام ان لونغفيلو وشكسبير كانت تنقصهما الشاعرية !

ولننظر الان كيف طبق الناقد مقياسه على قصيدتي المذكورة : « فقصيدة رشيد ياسين « الى طيار اميركي » لم نتعرف من خلالها على شيء من هذا .. » . ولا خلاف لي هنا مع الناقد ، فالواقع اني لم اتوخ ، حين كتبت القصيدة ، شيئا مما ينشده هو في الشعر ، بل حاولت ، ببساطة وتلقائية ، ان ادين بربرية العدوان الاميركي على فيتنام . ولا ازعم اني وفيت الموضوع حقه ، فالقصيدة لم تتجاوز تصوير لحظة الانفعال الانساني المشروع التي يعيشها المرء عند سماعه نبأ الغارات الاميركية النكراء على الاماكن الماهولة وعلى حصيلة البناء الاشتراكي في فيتنام . ولو ان الناقد وضع مقاييسه المتعسفة جانبا وحاول تفهم القصيدة في ضوء بواعثها وغاياتها لما تسرع في الحكم، ولكن المقدمة المغلوطة تفضي بالضرورة الى نتيجة مغلوطة .

ويمضي الناقد قائلا : « فنحن وان كنا نصنع الحياة بالعرق والدم، لكننا ونحن نصنع هذه الحياة ، لا نكتفي في استحياء بلوم من يحاول هدمها ، بل نمنع في اصرار هذا الهدم ... » . ولا يعنيني ، قبل مناقشة مضمون العبارة ، ان اغض الطرف عما في صياغتها من ركاكة والتواء لا يليقان بكاتب يتصدى لنقد الشعر ، ولا ادري كيف يمكن الاقتناع بأن كاتبا تعوزه البلاغة يستطيع ان يقيم بلاغة الاخرين (1) .

ولنعد الى مضمون العبارة ، فماذا اراد الناقد بقوله « لا نكتفي في استحياء بلوم من يحاول هدمها ، بل نمنع في اصرار هذا الهدم » ؟ هل ابتغى ان يقول ان علي ، بدلا من التنديد بالعدوان الاميركي ، ان احمل بندقية واذهب متطوعا الى فيتنام ؟ ام اراد ان يقول ان قصيدتي خلت من صخب العبارات الثورية المألوفة وصب اللعنات على الاستعمار وتهديده بالويل والثبور ؟ اذا كان هذا ما عناه فردي أن هذا خارج عن موضوع قصيدتي التي استهدفت ادانة الاستعمار الاميركي خلقيا وفضح ديماغوجيته السياسية وبربريته . ثم ما هذا « الاستحياء » الذي ينسبه الي الناقد الكريم ، واين مظاهره في القصيدة ؟ وما الذي يجعلني استحيي من لوم الاستعمار ؟ هل انتهى الى علم الناقد ان بيني وبين الاستعمار ما يوجب الاستحياء ؟ وهل لديه ما يدعوه الى الاعتقاد بأن من حقه ان يعطي غيره دروسا في الثورية ومقارعة الاستعمار ؟ ان هذه قرينة مؤسفة اخرى على ان بعض كتابنا لا يقيسون حدود الكلمة ولا يضعونها حيث ينبغي ان توضع !

ولنعد مرة اخرى الى النص :

« ففي تقريرية افتقدت الحس الفني وجه رشيد ياسين لومه للاستعمار الاميركي ، اللوم فقط ، مفتقدا اي ايجابية حتى ولو من ذاتية الشاعر نفسه » .

لنتوقف قليلا عند هذه «التقريرية التي افتقدت الحس الفني». وسأعترف منذ البداية بأني لا افهم ، على وجه الدقة ، مؤدى كلمة « التقريرية » التي كثر استعمالها في السنوات الاخيرة ، ولا ادري ماذا يقابلها في مصطلحات النقد الاجنبي . وقد يكون هذا تقصيرا مني.

(1) توكيدا لما ذهبت اليه اعيد صياغة العبارة : « فنحن اذ نصنع الحياة بالعرق والدم لا نكتفي ان نلوم باستحياء من يحاول هدمها ، بل نمنعه باصرار »

ولعلها ، ان صدق استنتاجي ، تعني سرد الامور على نحو ما يراه الانسان في الواقع ، عوضا عن تحليلها واعادة صياغتها وفق مقتضيات الفن ، او هي - بتعبير اخر - تقديم ((تقرير)) عن المسألة ، بدلا من تقديم صورة فنية . وقصيدتي ليست كذلك ، فهي لا تنقل واقعا بحذافيره وصوره المرئية ، بل تعرض ، بخطوط سريعة مركزة ، بعض قسماته البارزة التي تجسد مضمونه الفاجع . فمقابل مأثرة البناء السلمي المتمثلة في ((السواعد الصفراء التي تصارع الفولاذ والحجر وتبني الحياة بالدم)) تبرز بربرية الاستعمار في صورة الطيار المغير ينشر الخراب في ((المزارع والدور ورياض الاطفال)) ، ومقابل الدمار الذي يشيعه الاميركيون في فيتنام ينتصب تمثال الحرية الاميركي رمزا مرائيا لحرية مزعومة . وقد تكون التقريرية التي عناها الناقد وضوح مرامي القصيدة ، وهذا في عرف بعض النقاد الجدد عيب فني خطير ، لان العمق في زعمهم لا يكون بلا غموض . وهذه من اسوأ البدع في حياتنا الادبية المعاصرة ، لانها تعمق الهوة بين الشعر وقرائه ، وتلغي الحدود - وهذا ما يحصل بالفعل - بين الهذيان السقيم والشعر الحق . وعندي في هذا الصدد امثلة عديدة سأكتفي بايراد احدها :

في عام ١٩٥٠ كتب اربعة من الشعراء العراقيين ، بينهم المرحوم بدر السياب وكاتب هذه السطور ، في احد مقاهي بغداد ، قصيدة توخوا ان تكون خالية من اي معنى ، واختاروا لها هذا الاسم العجيب ((اصداء اسطورة ذابلة)) ونسبوها الى شاعرة لا وجود لها ، سموها ((سميرة احمد العاني)) ، ثم بعثوا بالقصيدة الى مجلة ادبية محترمة ، فلم تلبث ان نشرت في مكان بارز منها . ولم تقف المهزلة عند هذا الحد ، فسرعان ما تنبه احد النقاد الى مواهب الشاعرة الطالعة فصنفها ضمن المبدعين من شعراء العراق وتنبأ لها بمستقبل مرموق !!

ولولا مراعاة الايجاز وخشية الخروج عن القصد لاوردت امثلة اخرى لا تقل طرافة وهي بمجموعها تدل على ان احتضان بعض النقاد لنزعة الاغراب والتعقيد الاجوف المتعمد في الشعر الحديث واجتهادهم في تأويل ما لا يقبل التأويل ولا يستقيم للفهم قد جعلا القارىء العربي - وهو قارىء محدود الاطلاع بحكم حداثة النهضة الثقافية عندنا - ضحية دجل فني واسع النطاق .

وارجو الا يتوهم القارىء اني ارفض الغموض جملة ، فمن احاسيس النفس ما هو غامض بطبيعته ، ومن الافكار ما يدق على فهم القارىء العادي ، والشاعر قد يحطم العلاقات الموضوعية بين الاشياء وقد يعطي الكلمة غير مدلولها الشائع ، ولكني ارفض احتساب الغموض مزية للشاعر ، وارفض التستر على من يتخذون من الصور المتنافرة الغريبة ومن تكديس الرموز والاساطير براقع يسترون بها خواءهم الوجداني !

ولنعد الان الى ما تبقى من عبارة الناقد ، ومؤداه ان القصيدة تفتقد الحس الفني . فما هو الحس الفني ؟ ما هي عناصره ومقوماته ؟ ان الناقد لا يعطينا جوابا على ذلك ، وعليه فلا ندري ما الذي تفتقده القصيدة بالضبط . بيد ان لنا في المسألة رأيا اخر . واذا شاء ان ندله على الحس الفني - كما نفهمه نحن - فلينشده في اختيار وزن القصيدة نفسه ، وفي جملها القصيرة المنفعلة ، وفي الاستغناء عن احرف العطف (تهزأ بالجراح ، تستهين بالخطر ، تجبل هذا الصرح بالدماء .. الخ .) لتصوير دينامية البناء ، وفي تركيز الصور وعفويتها وترابطها . ثم فلينشده في خلو القصيدة من التراكيب المتهافتة والشطحات العروضية التي تلازم الكثير من شعر هذه الايام والتي يبدو انها لم تعد تصدم ((الحس الفني)) لدى بعض النقاد ! ومعذرة القارىء الكريم مما قد يحسبه اخلالا بمزية التواضع ، فانا لا اعطي هنا تقييما عاما لقصيدتي ، وانما احاول التنبيه الى ملامح لا يسع الناقد المنصف تجاهلها عند الحديث عن الحس الفني .

بقيت امامنا اخيرا دعوى الناقد بان القصيدة ((تفتقد اية ايجابية حتى ولو من ذاتية الشاعر نفسه)) . ويظهر ان مدلول ((الايجابية)) ليس واضحا تماما في ذهن الناقد ، فايجابية الشاعر او سلبيته ازاء العالم انما تنبع من ذاته لا من خارجها ، وعليه فلا محل لقوله ((حتى ولو من ذاتية الشاعر نفسه)) . والواقع ان كتابة قصيدة تناوىء العدوان الاميركي على فيتنام هي بحد ذاتها امر ايجابي ، في وقت يعاني فيه شعرنا الحديث انتكاسة ايديولوجية خطيرة تتمثل في انشغاله عن القضايا الانسانية الكبيرة بالتجارب الذاتية الضيقة ، وفي طغيان نزعة التصوف - وهي رجعية في جوهرها - على نتاجات بعض شعرائنا المعروفين .

وبعد ، فما كنت اريد الاطالة ، ولكن حديث الشعر والنقد في بلادنا ذو شجون .

لقد عاب ت. س. ايليوت على نقاد الشعر في بلاده انهم يكررون كالببغاوات اراء اخر استاذ من اساتذة النقد . وعندي ان مصيبتنا أفدح من ذلك ، فنقادنا - واستثني القلة منهم - لا يأتمون باراء ناقد عظيم ، لان حركتنا الادبية لم تنجب مثل هذا الناقد بعد ، بل يقننون قواعد الشعر ، كل على هواه ومزاجه ، ويستعملون مصطلحات النقد ، احيانا ، دون التثبت من معانيها ومدلولاتها . ويبدو ان المصادر الصناعية من باب ((تقريرية ، ايجابية ، ذاتية)) والعبارات المستحدثة البراقة (الاطر النفسية والدهاليز الشعورية الخ.) قد اعفت البعض من عناء السعي الجاد لاستكمال عدة الناقد المتثبت الرصين .

صوفيا — رشيد ياسين

حول ((الحياة الحب))

بقلم : ابراهيم محمد نجا

قرأت المقال الذي نشره الشاعر والناقد المعروف الاستاذ عبده بدوي ، في العدد الخامس من ((الاداب)) الفراء عن ديواني ((الحياة الحب)) . وانا اعترف بانه في هذا المقال كان موفقا في كثير من احكامه وتفسيراته ، لما يتمتع به من نفاذ بصيرة ، ولطافة ادراك ، من جهة ، ولانه من النقاد الذين يعيشون مع النص الادبي قبل ان يأخذوا في الكتابة عنه ، من جهة اخرى .. غير ان هناك اشياء وردت في المقال ارى انها تحتاج الى مراجعة ، ليوضع في دائرة النور ما ظل يكتنفه الضباب .

يقول الناقد اني لا اعبر عن الغربة : ((لان الغربة التي عبر عنها هي الغربة المكانية التي ابعدته عن موطنه دمنهور الى الاسكندرية ثم القاهرة ثم المملكة العربية السعودية ثم الجمهورية العراقية ، اما الغربة بمعنى المحاصرة من الناس والطبيعة ، اما الاحساس بانه منفي وغير منتم الى العصر ، وان كل هذا يولد عنده قلقا وتمزقا وحزنا ، فشيء لا يوجد عنده)) .

وليس من شك في ان الغربة بمعنى المحاصرة من الناس والطبيعة تمثل لونا من الوانها ، ولكنها لا تمثل كل الوانها .. وليس من شك ايضا في اني لا اعبر عن الغربة بهذا المعنى ، لانني كما ذكر الناقد في اول مقاله ، اؤمن بالجبرية التي خلف الاشياء ، وارى ان كل شيء له ضرورة في الحياة ، وانه يجب ان ينظر اليه على انه نغمة لا بد منها في سيمفونية الكون ، ثم ان هذا الكون في رحب مداه لا يخرج عن كونه رمزا لعالم غير ظاهر .. وانا ارى هذا العالم بقلبي ، واقابل بين الاشياء المتضادة ثم اصالح بينها . فلست اذن من شعراء الرفض او السخط ، ولا يمكن ان اكون كذلك ، لان هذا خارج عن نطاق طبيعتي النفسية واتجاهي في الحياة ..

اما الغربة بمعنى البعد المكاني عمن تحب ، وما يخلفه ذلك في نفوسنا من قلق وعذاب واحزان ، فقد عبرت عنها بصدق واخلاص .. وذلك واضح في كثير من قصائدي ومنها ((وداع)) و ((الطير المسافر)) .

ويقول الناقد اني لا احب ان اغامر في البحار ذات الضجيج ، ويعني بذلك اني لا التزم بموقف من المواقف التي يلتزم بها اصحاب اليمين او اليسار او الوسط ، ولا استخدم الكلمة في الدفاع عن هذا الموقف كما يستخدم المحارب المدافع او القنابل في ميدان القتال .. والحق اني قد اجد في نفسي ميلا الى موقف معين ، ولكني لا اخضع نفسي لهذا الموقف بحال من الاحوال ، لان في اي موقف من المواقف وجها للصواب ، ووجها للخطأ ايضا .. يدرك ذلك من ينظر الى الامور نظرة موضوعية مجردة من الهوى والغرض .. ونظرتي الى الناس والاشياء ، كما لاحظ الاستاذ رجاء النقاش ، هي في صميمها نظرة اقرب الى التصوف منها الى اي شيء اخر .. والمتصوف لا يواجه اعداءه وهو يحمل المدفع او الخنجر او السوط ، ولكنه يلقاهم دائما وفي يده غصن اخضر ، وفي قلبه محبة بيضاء ، وعلى لسانه كلمة طيبة . ثم يقول الشاعر الناقد : « وعلى كل فشعر ابراهيم محمد نجا لم يحدد موقفا في مواجهة الكون والانسان والحضارة » . وذلك غير صحيح ، لانني ارى الكون ، كما ذكر هو من قبل ، سيمفونية يمثل كل شيء نغمة من انغامها المتآلفة ، وارى انه في رحب مداه ، رمز لعالم غير ظاهر ، كما اني احب ان اراه بروحي وقلبي اكثر مما اراه بعقلي.. اما الانسان فاني لا احمل له في قلبي غير الالفة والحب والتعاطف ، واما الحضارة فاني اضيق اشد الضيق باسرافها في النزعة المادية التي تقتل الروح ، وتحجر المشاعر .. وذلك كله يظهر في شعري بطريقة رمزية . وقد كنت احب للناقد الحصيف ان يقف وقفة خاصة عند بعض قصائدي الطويلة مثل « بين ريح وشجيرة » ، «الوردة والشوك» « الجنية العذراء » ، ليتبين المضمون الانساني الذي يشيع فيها .. وقد فعل ذلك استاذنا العقاد ، طيب الله ثراه، حين وقف واطال الوقوف عند قصيدتي « بين ريح وشجيرة » حتى اغفل الحديث عن شعري العاطفي الذي عرفت به ، كما لاحظ ذلك الاستاذ عباس خضر في مجلة « الرسالة » . على ان موقفي من القضايا السياسية والاجتماعية المعاصرة ، سيكون اكثر وضوحا وايجابية في ديواني «على رمال الزمان» المعد للطبع ضمن دواوين اخرى .. وحين يظهر هذا الديوان سيعرف بعض النقاد انني شاعر ملتزم ، بالمعنى الذي يفهمونه من كلمة الالتزام

وقد ورد في المقال ان تجربة الحب التي انتهت بالاحباط، قامت على انقاضها التجربة التي انتهت بالرباط المقدس .. والحقيقة اذكر ان التجربة الثانية سبق في الزمن التجربة الاولى ، كما يظهر ذلك واضحا في قصيدتي « ما دمت انت معي » .. ثم ظهرت التجربة الاولى، وقام صراع نفسي مرير حول التجربتين، ولكن ظروفا قاهرة لا استطيع ذكرها الان ، جعلت هذه التجربة تفسح المجال للتجربة الاخرى ... وحين لم يتم اللقاء في الاسكندرية كما كان مقدرا ، حدث الاتهام الظالم الذي كانت نتيجته قطيعة دامت ست عشرة سنة .. ثم شاءت الاقدار ان تضيف فصولا جديدة الى سجل هذه التجربة بعد هذه القطيعة الطويلة . وهناك خلاف بيني وبين الاستاذ عبده بدوي حول قصيدة « رماد » ، فانا اذكر في ديواني انها قيلت عام ١٩٦٠ ، وهو يذكر انها قيلت عام ١٩٦٥ .. والحقيقة انها قيلت عام ٦٠ حين لم يكن هناك اية بارقة من الامل في عودة الصلة بين الطرفين المتقاطعين ، ثم طواها الشاعر فلم ينشرها حتى لا يحزن الطرف الاخر .. وفي عام ٦٥ كانت ذكريات الحب الكبير قد اخذت تستيقظ في الاعماق لتحتل مكانها في قلب الشاعر ووجدانه ، وحين اراد ان ينشر القصيدة احدث في نهايتها تعديلا طفيفا يتضمن نداء حارا الى الطرف الاخر للعودة الى استئناف هذه العلاقة التي اخذت تنبض من جديد .

ولعل الصديق العزيز يعترف الان بانه ليس من الحق ان يقول ان كل شيء يبعدني الان عن الحب الذي عرفته والذي اعطاني كل هذا الشعر ، بعد ان ذكرت ان التجربة الكبيرة من تجارب الحب في حياتي قد عادت اخصب مما كانت ، وان من حق هذه الخصوبة ان تمنح الناس ثمرا يانعا ، وظلا ظليلا .. وكيف اترك الحب وتجارب الحب ، وانا الان اعيش في العراق ، وهو مهد الشعر والحب من قديم الزمان ؟

سلام على الحب .. سلام على كل بلد يزهر فيه الحب .. وسلام على كل قلب لا يترنم بغير الحب .

ابراهيم محمد نجا

الى الدكتور احمد كمال زكي

بقلم : حسب الشيخ جعفر

اخي الدكتور احمد كمال زكي ..

ادهشتني ، ايها الاخ ، عبارة اخذتها من الاستاذ رئيف خوري والصقتها بي تهمة صارخة . اني اعتز كثيرا بحبك لي واعجابك بشعري ولكن هذا لا يمنعني ان ابعث اليك بعتاب . الذي ادريه ان الاستاذ رئيف لم يجد في قصائدي مثل هذه التهمة ، فما عليه لوم . ولكنك تركت قصائد اخرى يجوز لك ان تعتبرها غير « عربية » ورحت تشير الى قصيدتي وحدها باصبع الاتهام . لم يخطر ببالي يوما ان تلصق مثل هذه التهمة بشعري .. لاني حين اكتبه احترق عربيا واحلم عربيا وافكر عربيا . ثم اني لا ادري ما تقصده تماما . انك لم تشر الى الشيء الذي تراه خاليا من الاصالة العربية في القصيدة . اهو المحاولة التي اردت بها ان اقدم تنوعا في الاصوات ؟ لا انكر انني مزجت رؤى متباينة وان في القصيدة « انقلابات » تفاجيء القاريء من حين الى اخر . اذا كنت تعني هذا وتجده سببا في خلو القصيدة من الاصالة العربية فاني اختلف معك ، وان دهشتي لتزداد ايضا . لقد كانت هناك انقلابات شعرية كثيرة في تراثنا الاصيل ، في القصيدة الواحدة . كثيرا ما كان الشاعر القديم ينتقل من البكاء على الطلل الى وصف الحبيبة او الصيد ، الى الفخر بنفسه أو بقومه ، وبمعنى اخر ، كان ينتقل من موضوع الى موضوع ، ولكن احدا لم يقل ، يوما ، انه يفتقر الى الاصالة . ولكنني لم انتقل من موضوع الى اخر . ان قصيدتي كل واحد . ولم يكن التنوع في الصوت والصورة الا محاولة للخروج بها من الغنائية ذات الصوت الواحد ، اعطاء القصيدة شيئا من الروح الدرامية . ولا اريد ان اطيل لاني لا اعرف تماما ما تعني عبارتك . لشيء خطر ، في النقد ، ان تلقى التساؤلات الغامضة والتهم بلا حساب . في نقد اسبق لك ما زلت اذكره جيدا ، تقول ما معناه : ان الماركسية لم تنتزع من صدر الشاعر حسه القومي . وكيف يمكن ، ايها الاخ ، ان تلصق نظرية معينة بتفكير انسان لم تناقشه يوما ولا تدرى افكاره بالتحديد ؟ وفي وقتها لم اغضب ولكني وددت لو اتاح لنا الزمن ان نلتقي فابث اليك ما اريد وما تريد . انني معجب بنقدك وكثيرا ما انتظرته بشوق . ان احدهم ، مرة ، تجاهل تماما قصيدتي لان عنوانها « عد يا غريب » ولانها قد كتبت في مدينة معينة . اي نقد هذا ؟ اني تالمت اذ وجدتك انت بالذات تلصق بي مثل تلك التهمة .

وارجو ان تتقبل اعجابي وتحياتي .

حسب الشيخ جعفر

ادب المقاومة بعد الكارثة

ـ تتمة المنشور على الصفحة ٣ ـ

بالمجاهل .. وقد حدث الشيء ذاته ـ مع حفظ الفروق التي تفرضها الظروف ـ بين الادباء العرب في الارض المحتلة : لقد انتهت اوصلة عدم التصديق التي تتمثل شعر الغزل في تغطية ضخامتها ، ووجد الشعراء العرب انفسهم ـ على وجه الخصوص ـ يواجهون ما بات يصطلح على تسميته الان بـ ((الفضيحة)) ..

ولكنهم واجهوها من الطرف المقابل لذاك الذي اختاره ادب المنفى فاختاروا التحدي .

***

سوف ننتظر عشر سنوات اخرى حتى يقدم لنا شاب من البروة ، في فلسطين المحتلة ، اسمه محمود درويش ، تفسيرا رائعا لحلقة كانت مفقودة في تلك الفترة التي شهدت قفزة الادب العربي في الارض المحتلة من الغزل الى الشعر القومي دفعة واحدة .

وسنرى في شعر الدرويش ، الذي قاله في اواسط الستينات ، ذلك المزج العميق ، الهادىء ، المتدفق بين المرأة والوطن ليجعل منهما معا قضية الحب الواحدة التي لا تنفصم .

ان ظواهر من هذا النوع قد شهدها ـ في وقت لاحق ـ ادب المنفى ، الا ان ادب المقاومة في الارض المحتلة صاغها ببساطة اعمق واكثر قوة على الاقناع ، واكثر قربا من المرأة والارض معا .

سنعود فيما بعد بتفصيل اكثر الى هذه الناحية ، الا ان ما ينبغي الاشارة اليه الان هو ان شعر الغزل الذي تدفق مباشرة وبكثرة في اعقاب الكارثة لم يكن ـ كما يبدو للوهلة الاولى ـ ظاهرة مقطوعة الجذور عن شعر المقاومة .

لقد واجه عرب الارض المحتلة ، فور التمزق الذي جاء مع الهزيمة ، انفصاما مباشرا في علاقاتهم الصغيرة : تركت الغالبية من العرب ارض فلسطين ، فبدا الموقف للقلة التي بقيت نوعا من ((الهجران)) اصابها في صميم علاقاتها اليومية اكثر بكثير مما اصاب النازحين ، وكان ((الفضيحة)) تكمن في كل مأساويتها وضخامتها وراء ذلك الهجران ... لقد احتاج عرب الارض المحتلة الى خمس سنوات ليكتشفوا انهم لم يخسروا اهلهم واحبابهم فقط ولكن وطنهم ايضا ، وان ((التمزق)) كان يبدو في ظاهره اكثر فجيعة لانه اصاب الاحاسيس الفردية اولا ولانهم ـ في نهاية المطاف ـ لم ((يتركوا)) وطنهم .

لقد تدفق الغزل ليس فقط ليعوض شعورا مريرا بالوحدة والاغتراب ، ولكن ايضا ليشد من جديد علاقات جديدة في ذلك التجمع الصغير الذي اكتشف فجأة انه صار ((اقلية)) مغلوبة على امرها وسط زحام غريب .

وحين اخذ الاحساس بالهزيمة وفقدان الوطن مداه ارتدت كل تلك العواطف الى الطرف الاخر فبنت ((الاهلية)) العربية المغلوبة على امرها ، مع ظروفها الجديدة ، علاقة من نوع جديد هو الاخر باشعارها بقوتها ووجودها ، وهي علاقة التحدي والنزال .

بعد عشر سنوات سينجح الدرويش ، وغيره من شعراء الارض المحتلة الشباب ، في تجنيد هاتين العاطفتين اللتين هما ـ في اعماق الانسان ـ عاطفة واحدة ، داخل موقف المقاومة الذي اختاره ادب الارض المحتلة .

الا ان موقف المقاومة لم يكن اختيارا سهلا بل كان معركة يومية مع عدو خبيث يعتبره مسألة حياة او موت .

لقد رأينا كيف تصدى الحكم العسكري بوحشيته التقليدية لسياسة القمع .. الا ان القمع لم يكن سلاح الاغتصاب الوحيد ، فقد كان سلاحه الاخر الاكثر قدرة على الفتك هو سلاح التضليل و ((التوجيه)) على كافة المستويات .

وكانت مهمة ((التوجيه)) هذه مهمة مزدوجة : فمن ناحية كانت الدولة تقوم بنفسها عبر جريدتها ومنشوراتها وبرامجها التعليمية وتوجيهها الثقافي ، ومن ناحية ثانية كانت الاحزاب الصهيونية المعارضة تقف بالملقف ، في مواقفها المعارضة المغرية ، من يجتاز افخاخ الحكومة .

ففي عام ١٩٥٨ قام حزب المابام المعارض ، وهو حزب يهمه جدا ان يضمن الاصوات العربية في الانتخابات بأية وسيلة ، بانشاء شركة لنشر الكتب العربية الصادرة في البلاد العربية .

وكان الحزب يعتمد في ذلك على نهم القارىء العربي المعزول من ناحية وعلى رغبته في طبع كتب ذات لون معين هي تلك التي لا تعكس روحا وطنية او تقدمية .. وبالفعل قام في ذلك العام بنشر بعض الكتب الغرامية التي كان معظمها تافها وباقلام كتاب مغمورين غير موهوبين من حيث الاسلوب وغير جادين من حيث الافكار .

وقد شجع اقبال القارىء العربي الظامىء على توسيع هذه التجارة : فانطلق رجال الاعمال اليهود الى اغراق الاسواق العربية بالكتب التافهة والرخيصة والتي يصطلح عادة على تسميتها ((بالمفسدة)) وطبع الشيوعيون ـ الذين يتعاملون سياسيا بصورة بارزة مع عرب الارض المحتلة ـ بعض الكلاسيكيات القديمة والمنشورات الماركسية .

ولكن مسألة النشر بقيت محدودة وخاضعة لشروط لا تحتمل : وكانت الازمة ذاتها تشتد قداحة على الصعيد السياسي . فانشق عن الشيوعيين بعض الاعضاء العرب البارزين ليؤلفوا جبهة ((الارض)) العربية التي ما لبثت ـ بسبب خروجها عن الطوق الصهيوني المسموح به ـ ان منعت .

عام ١٩٥٩ بدأت منظمة الارض تطبع نشرة ، مستفيدة من قانون اسرائيلي يسمح لاي مواطن باصدار نشرة واحدة في السنة دون اذن من دائرة المطبوعات ، واصدرت الارض عام ١٩٥٩ ثلاث عشرة نشرة كانت تطبعها تحت اسماء مختلفة : الارض ـ شذى الارض ـ صرخة الارض ـ دم الارض ـ روح الارض ... في مطبعة صغيرة في عكا يملكها سليم الزيبق ، وكان عددها الاخير خاصا بعيد النصر في بور سعيد حيث ملأت صورة عبد الناصر الصفحة الاولى ، وحملت الصفحات الاخرى النص الكامل لخطابه يومذاك في بور سعيد .

ويبدو ان هذا العدد اطار صواب المسؤولين الذين لم يكونوا يتوقعون ان تجتاز ((الارض)) عبر بوابة القانون كل شيء فاعتقلت المسؤولين عن النشرة واعقبتها بحملات من الاعتقالات ، ثم اصدرت قرارات نفي بحق قادة المنظمة .

في هذه النشرة التي صدرت ١٣ مرة ، والتي تتداول الايدي العربية في فلسطين المحتلة اعدادها الموشكة على التمزق بقدسية لا مثيل لها ، تنفس شعر المقاومة العربي للمرة الاولى مرتين او ثلاث مرات .

وفي ١٩٦٠ قام الادباء العرب بمحاولة اخرى ، فقد انتهزوا فرصة وجود الكاتب اليهودي بنيامين تموز ، وهو من مواليد فلسطين ويقدم نفسه كصديق للعرب ، انتهزوا فرصة وجوده فعقدوا معه حلفا شفهيا يسمح لهم بمقتضاه ان يتخذوا من بيته منتدى يلقون فيه الشعر ويدعون الى السماع من يقدر على الحضور ويتبنى هو ـ ما دام يقدم نفسه كصديق للعرب ـ مسألة نشره في المكان الذي يراه .

وكانت التجربة الاولى محزنة : فقد اعجب بنيامين تموز بقصيدة القاها شاعر عربي تصف تدمير قريته على ايدي الصهاينة عام ١٩٤٨ ، فترجمها الى العبرية ونشرها ، وفور ان حدث ذلك قدم الشاعر العربي الى المحاكمة بتهمة ((العداء للدولة)) واقيل من منصبه التعليمي ، ولما لم ينبر اي كاتب يهودي للدفاع عنه مات ذلك الاتفاق الشفهي .

وبعد عام واحد بذل الكتاب العرب في الارض المحتلة محاولة اخرى ، فاوعزوا للروائي اليهودي آهارون مجيد ان يقترح على جمعية الكتاب الاسرائيليين قبول الادباء العرب في صفوفها وتوفير الحماية

لهم ، الا ان هذا الافتراح رد بالاكثرية ، ولم يوافق عليه الا اثنان من اعضائها الذين يزيدون على السبعين .

واحدثت هذه المحاولات جميعها قناعات نهائية بالنسبة للشعراء والكتاب العرب باستحالة ذلك الاسلوب ، وصار من الضروري ان يحدد كل اديب انتسابه بصورة واضحة لا تزييف فيها ولا محاولة تحايل على القانون - ويبدو انه في هذه الفترة التي واجه فيها الادباء العرب هذا الاختيار كان على العرب الذين يعملون في السياسة ان يختاروا ايضا ، فانشق الحزب الشيوعي الاسرائيلي الى حزبين : يهودي وعربي ، واتيحت للحزب العربي الذي كان يشرف على جريدة الاتحاد فرصة الاستئثار بها وفتح اعمدتها ، بحد اقصى من الشجاعة الممكنة ، للاقلام العربية التي بدأت تتجه الى الرمز .

وعلى صفحات هذه الجريدة نشر سميح القاسم ، وهو شاعر من الرامة ، اجزاء من قصيدة رمزية هي عمل فني جيد ، اسمها « ارم » من اربعة اناشيد عن العرب في الارض المحتلة بصورة ليست مغرقة كثيرا في الرمزية ، كما نشر كاتب اسمه توفيق فياض مسرحية رمزية اخرى اسمها « بيت الجنون » وقصة اسمها « المشوهون » .. ونشر محمود درويش اجزاء من « عاشق من فلسطين » .

ولكن الميدان الحقيقي لادب المقاومة ظل في ساحات القرى ، والمهرجانات العنيفة ، ونشره الحقيقي الواسع ظل عن طريق الحفظ ..

ومن المصادر القليلة في هذا المجال يستطيع الناقد ان يسجل ملاحظتين اساسيتين :

- اولا : الشعر في الارض المحتلة ، عكس شعر المنفى ، ليس بكاء ولا نواحا ولا يأسا ولكنه اشراق ثوري دائم وأمل يستثير الاعجاب.

- ثانيا : يتأثر الشعر العربي في الارض المحتلة بسرعة مذهلة وبتكيف كامل مع الاحداث السياسية العربية ويعتبرها اكمالا لموضوعه وجزءا من مهماته .

***

فابان العدوان الثلاثي على مصر ، وحتى قبل ان ينجلي الدخان ، القى حبيب قهوجي ، وهو قروي من قسوطة برز اسمه فيما بعد كاحد قادة « الارض » الاربعة (وهو منفي الان في طبريا) ، قصيدة في اجتماع شعبي خاطف في حيفا :

تفجر من صميمي يا قصيدي جريء اللحن تسخر بالقيود
وارسلها مجلجلة تدوي الى ارض القنال وبور سعيد
الى الابطال قد طاروا خفافا لصد الغزو كالقدر المبيد

***

اتثذر بالدمار جمال مصر وترجو النصر خفاق البنود
جهنم ارضنا في وجه غاز وفردوس لكل اخ ودود

ثم يقول :

قبعت بقرب مذياعي شرودا وروحي عندكم رغم السدود
تحرق مهجتي وتذيب نفسي معانقة المعارك من بعيد ...

وفي الفترة ذاتها تقريبا ردد عرب الارض المحتلة مع الناصري الشاعر حنا ابو حنا قصيدة اخرى يقول فيها :

بور سعيد الصمود ميناء عز
بك ارست احلامنا المسوله
وعلى صخرة الخليج على شطيك
تفنى كل الجيوش الدخيله
هتف المجد بالرجال فهبوا
.. اي حر يطيق الحياة الذليله !

وللشاعر محمود سليم درويش ، من البروة التي هدمها اليهود ، ديوان شعر مطبوع اسمه « عصافير بلا اجنحة » عن افريقيا ونضالها التحرري ، لا تخطىء فيه الاذن على الاطلاق النغم الحقيقي المقصود .

ويردد عرب الارض المحتلة للشاعر الدرويش قصيدة اسمها « ليلى من غزة » يصف فيها مصير فتاة عربية من القطاع بعد دخول اليهود اليه في العدوان الثلاثي . وتلتمع في هذه القصيدة شفرة نصل جارحة:

فالشاعر الذي هدمت قريته والذي يعيش في قيود الاغتصاب يمضي في رثاء تلك الفتاة وتحيتها وتشجيع اهلها على الصمود .

وحين هدموا قريته جعل اهل الجليل يرددون معه :

« انا في ترابك يا بلادي رعشة الدفء الفنيه
انا في كروم التين في قلب البراري المسجديه
وهنا جذوري في ترابك
كيف تقلعها اياد اجنبيه ؟ »

ويقول في نهاية القصيدة :

« ما جئت ابكي يا رفاق احبتي
حملت جروحي حفد مليون
بارض الغربة ! »

وهو نفسه الذي يقول :

« أأجوع يا بلدي ويشبع غاصب
جعل البقايا من عظامي موائدا
انا ثائر لك يا تراب بلادنا
انا ثائر لك يا شقيقي العائدا
ولكي يظل النهر ثرا صاخبا
ناديت ادفع للمصب روافدا ! »

الا اننا سنشهد تطورا سريعا في شعر محمود درويش هذا - وهو تطور مرموق ليس من حيث المضمون والقدرة الشعرية فحسب ولكن من حيث الشكل ايضا . وهو الى جانب الشاعر سميح القاسم سيقود بالتدريج الواعي حركة الخروج عن العمود التقليدي واللحاق بالاسلوب الحديث دون ان يفقد حرارته .

لقد غنى شعراء الارض المحتلة العرب مشاكل البلاد العربية واحداثها ، وتجاوبوا باسرع مما تجاوب كثير من شعراء العربية مع المعارك والصدامات التي حفلت بها الساحة العربية خلال السنوات الماضية .. ليس ذلك فقط بل ان شعرهم يطل على تلك الاحداث من مواقع اكثر املا وصمودا . لقد رأينا قبل سطور تلك المفارقة الجارحة التي جاءت في قصيدة الدرويش عن « فتاة من غزة » حين يشجعها وكانه هو الطليق ، ويزرع الامال في صدور اهليها وكانه هو الذي يقف على الطرف الاخر من الجبهة .. ان هذه الروح لم تفارق شعر المقاومة في الارض المحتلة على امتداد السنين ، وللشاعر الدرويش نفسه قصيدة اخيرة يقول فيها :

.. « وانت كنخلة في الذهن
ما انكسرت لعاصفة وحطاب
وما جزت ضفائرها
وحوش البيد والغاب ..
ولكني انا المنفي خلف السور والباب » !

وسرعان ما يطور هذا الاحساس الى مرحلة متقدمة في قصيدة اخرى يخاطب فيها « الفتاة » الفلسطينية خارج الارض المحتلة :

« ونعبر في الطريق
مكبلين
كاننا اسرى
يدي - لم ادر - ام يدك
احتست وجعا
من الاخرى ؟ »

ويتقدم الى مرحلة اكثر صميمية بعد هذه الاشارة البارعة فيقول لها :

« لعلي صرت منسيا لديك ؟
فنغمة في الريح
نازلة الى المغرب
ولكني اذا حاولت
ان انساك
حط على يدي كوكب ! »

ذلك ان علاقته « بالخارج » هي قدره ، وهي ذات العلاقة التي عبرت عنها قصيدة اخيرة لسميح القاسم عن اليمن :

« لا يعبر بالشباك صباح
الا ونطل من الافق المعبود جراح :
جرح في صدر صعيدي اسمر
وجرح في صدر حديدي اسمر
وجراح في صدر تعز السمراء
سقي زنبقة الحريه
في سفح الجبل الاحمر
وتسيل ربيعا في عطش الصحراء ..
صحرائي العربيه »

ان التشديد على « صحرائي » العربية هو ذاته ما يجعل الشاعر يطل على المسألة كلها من مواقع اكثر أملا وصمودا :

« ... فكهوف الشاي الاسود والقهوة والقات
صارت ثكنات
ورجالي من اسيوط وبور سعيد
كثر كثر
والنصر اكيد ! »

تراه يتحدث عن « قضيته » أم عن « قضية اليمن » ؟ انه بلا شك يقف في الرؤيا الواضحة : الصريحة والحقيقية والبسيطة ، ذات وقفة الدرويش حين لا يجد فرقا بين حبه لوطنه وحبه لامراة .

ان العلاقة بين ادب المقاومة وبين المعارك العربية خارج الارض المحتلة هو تلاحم طبيعي .. لقد رأينا كيف عبر الشعر الشعبي ببساطة عن هذه الحقيقة .. ان الشاعر محمود دسوقي من الطيرة في المثلث يدخل هذا العالم المتلاحم من بوابة التفاصيل الصغيرة فيعطيه طعما اكثر بداهة .. وربما يكون هذا الشاعر بالذات هو اكثر شعراء الارض المغتصبة تجاوبا مع الاحداث العربية : فقد غنى للجماهير على مدار سبع سنين ملاحم الثورة الجزائرية ، وله قصيدة عن رجاء ابي عماشة ، واخرى عن ناديا السلطي وثالثة عن جميلة بو حيرد .

وحين نشر الامام احمد قصيدته الشهيرة عن الاشتراكية رد الدسوقي بقصيدة اخرى هاجم فيها الملوك العرب الرجعيين جميعا ، وحين وصل الى الامام احمد قال :

« .. وبشالت لبس العمامة صار في صنعاء شاعر
وطن يباع ويشترى وزعامة للغرب تاجر
وطن يباع ويشترى وزعامة تلهو ، تقامر
هـذا يمجد اصلـه وبجـده دومـا يفاخر
« انا ابن بنت محمد من جاء مكة بالبشائر »
لو كان من نسل النبي لصرت بالاسلام كافر ! »

***

على ان الشعراء العرب في الارض المحتلة كانوا دائما اكثر تجاوبا بالطبع مع المشاكل اليومية التي كانت تواجههم والتي كانت بالتالي تشكل في مجموعها المحاولة الاسرائيلية المزمنة لتكريس الاغتصاب وسحق الشخصية العربية في الارض المحتلة .

لدينا قصيدة لشاب من اللد عن مشروع المياه الاسرائيلي المعروف الذي ادى الى تهديم عدد من القرى العربية ، ولسوء الحظ ليس لدينا النص العربي لهذه القصيدة .

تقول الترجمة ، بعد ان يصف الشاعر جو القرية العربية :

« .. ثم مات العيد
وتلاشت الاغنية
ولن يكون هناك اي عيد
في العام القادم
الاطفال لن يلعبوا الطرة
الطيور ستصمت
بائع الكعك لن ينادي على كعكه
ولن يخضر الشيخ ثوبا جديدا
لابنته الحسناء

***

اغنية اخرى تلف القرية
اغنية صفراء حزينة
الدموع تسقط من العيون الصامتة
تحولت الحقول الى حرباء
تغير لونها من الاخضر الى البني
الى الرمادي ..

***

الشيخ ابو عليا تعيس
ليس ثمة ثوب اخضر للعيد
انه يوم الحداد
وليس يوم الاغنيات

***

الفجر اسود
الشمس حجر اسود معلق في السماء
تحطمت الحقول تحت اسنان الات وحشية
الاطفال يبكون بوهن
القرويون يقفون عاجزين
ويبكون ايضا . »

ان التصدي ، حين يتجاوز حدود الشجاعة ، لا يجد ما يلجا اليه غير السخرية .

حين تكون عين الظلم مفتوحة على سعتها ويكون المغلوب على امره شجاعا فانه لن يجد في نهاية المطاف ما هو جدي اكثر من السخرية ، على اعتبار ان الوضع المواجه برمته هو وضع لا يمكن اعتباره اكثر من مؤقت : كارثة اليوم ومهزلة غدا .

حين يرى العربي في الارض المحتلة ـ مثلا ـ مجلسا بلديا في قريته يتكرر لمدة ١٧ عاما بصورة عميلة ومزيفة وشكلية ، فماذا يستطيع ان يقول عنه ؟

نايف صالح سليم ، من الجليل ، يعطي جوابا :

ومجلس في قريتي يمشي بحسن النية
مسلم أموره لخالق البرية
اعضاؤه لجيبهم في الجاه والحرية
ينسونه لحاجة صغيرة بيتية
وبعضهم قد اكتفى بلقب العضوية
وبعضهم في صمته كالصورة الرمزية
وقد رأيت البعض من جلساته العصرية
والكل فيها صامت ماش على السجية
وان هم تحدثوا ففي حديث ميت
تلفظه افواههم لفظا بلا روية
يلقونه كانهم يلقون بالتحية
ويصرخون دائما في الجلسة السرية
قانونهم احكامهم كالحكم الدينية
وكل ما في قريتي يبنى على النسبية
بيوتها ، مياهها ، كأرضها الصخرية
نرفعها نزرعها بالاكتف المحنية
خيراتها تنبع من اجسادنا الفنية
ونحن في الشقاء والضائقة المالية
ولن نظل هكذا نباع بالكمية
فنحن في عصر انطلاق السفن الكونية !

من هذه النغمة الساخرة يردد اهالي البقيعة قصيدة لمجهول يعارض فيها قصيدة عنترة التي يقول فيها : « انا في الحرب العوان غير مجهول المكان » .

وكان جبر معدي ، المعروف بتعاونه مع سلطات الاحتلال ، قد زار البقيعة فرفض الجميع استقباله او حتى رد السلام ، وحين ترك القرية عارض شاعر مجهول قصيدة عنترة المذكورة على لسان العميل :

« انا في تالي زماني صرت رمزا للهوان
ساء فعلي فغدا يهرب مني من يراني
شاربي طولته اوصلته عيني وذاني
ولقد هندزت قمبازي على الطرز اليماني
غير ان الله قد شقلب مجدي بثواني
ولقد ولى زماني ورماني عن حصاني ! »

ان هذه السخرية الصامدة تستثير الدهشة في الواقع ، فلا شك في انها نابعة عن شعور صميمي بأن ما يحدث هو مؤقت وان التغيير سيقع ذات يوم ، ويمر الكابوس ، ويضحي حكاية ليس الا . انها تنبع من صمود عميق في الضمير الشعبي ، وقد اتخذت هذا الطابع اليقيني نتيجة لكونها انبثقت في الريف ، الى جانب الارض ، وليس في المدن ، وهكذا دارت القضية دورتها الرهيبة : فمن حيث توقع العدو ان يحصد الجهل والتخلف والتفكك فاجاه الريف بصمود حقيقي ، شديد العمق ، ينظر اليه يمر فوق سطح الاحداث ، فوق حقيقة الارتباط بالوطن والارض ، عاجزا بحكم طبيعته التاريخية عن التفكير بقبوله ، معتبرا المسألة برمتها من باب البلية التي تضحك ، والتي سرعان ما تمضي .

لدينا لحسن الحظ قصة قصيرة توضح هذا الكلام تماما . وحين نشرت هذه الحكاية في جريدة الشيوعيين العرب مؤخرا لم تنشر كقصة ولكن كخبر ، ولكن يدا فنانة جعلت منها قصة لا تفتقر الى عناصر القصة القصيرة الحقيقية ، وسرعان ما اضحت جزءا يحتفظ به من ادب المقاومة في الارض المحتلة .

لا بأس ، بسبب من قصر هذه الحكاية ، ان نتفحصها :

« عندما سجل ضابط المساحة قطعة الارض تحت بند « مختلف عليها » بين الدولة وبين ابراهيم الحامد ، لم يأبه ابو حامد كثيرا ، وقال : « سجل ! سجل ! ما ارخص من الحبر الا الورق ، عن ارضي مش متنازل » !

واستمر بعدها يفلح الارض ، تماما كما فعل طيلة خمسين سنة واكثر ، منذ ان كان في مطلع العمر يعاون والده ، ومثل ما فعل بعد وفاته حتى هذا اليوم .

ومرت الايام ، وانقضت سنة او اكثر ـ الله يعلم ـ ونسي ابو حامد او كاد ما سجله ضابط المساحة ، ووصلته دعوة للحضور الى محكمة الاراضي بحيفا للنظر في قضية ارضه « المختلف عليها » .

ونزل ابو حامد الى حيفا في اليوم المعين ، وعطل حامد عمله ورافق والده العاجز .

ونادى احدهم من على عتبة احدى الغرف ، وبصوت جهوري : ابراهيم الحامد تفضل !

ونهض ابو حامد عن المقعد في غرفة الانتظار ومعه حامد الى جانبه ودخلا قاعة المحكمة وبدأت المحاكمة .

قال الحاكم : يا اختيار ! معك اثبات الملكية قطعة الارض قسيمة ٤٨ بلوك ١٩٦٧٠ من موقع الرصيفة من اراضي مجد الكروم ؟

فقال ابو حامد : ايوه يا حضرة الحاكم ، هذي ورثتها عن المرحوم والدي الله يرحم والدك .

قال الحاكم : بلاش كلام فارغ ، بلا والدك بلا والدي ـ معك كوشان ؟ اي ورقه اثبات ؟

ففكر ابو حامد قليلا ثم قال : يا سيدي عمبقلك ورثتها عن والدي وفلحتها معاه وانا ابن خمستعشر سنة .

فقال الحاكم : هذا مش اثبات ، طيب . هذي الارض فيها ستين بالمية صخور ، ولهذا فهي للدولة .

فانتفض ابو حامد : شو ستين شو سبعين ، التراكتور يحرثها كلها يا حضرة الحاكم ، فيها صخرة هون وصخرة هناك في عرق كل واحد تينة او دالية ، هاي مش ارض طشلق ، أبوي هرا عمره وهو يقلع حجار منها ، وعمري اهترا كمان وانا اقلع .. اي ما لقيت الدولة غيرها تلعب عينها عليها ؟

فقال الحاكم : كمان مرة بلاش حكي فارغ ، الدولة لا تعتدي على احد ، هذا حقها !

فتساءل ابو حامد : حقها ؟ والله حكي ! الدولة غنية يا حضرة الحاكم ، وانا زلمة ما بملك الا لحمي وعظمي ، كيف بدها تسنقويني ؟

فقال الحاكم : اسمع يا اختيار ، انت في محكمة ، بلاش حكي مالوش طعمة ..

وفكر قليلا ثم قال :

– طيب شو رأيك ، الدولة تاخد ستة دونمات وانت تاخد ستة ؟

فهز ابو حامد رأسه وقال :

– والله يا سيدي ابوي ما قاللي انه الي اخو اسمو الدولة حتى اتقاسم معو الارض .

فنفر الحاكم : يا اختيار انا رأيي تقبل ، هيدا حكمي ، فشو رأيك ؟

فتحرك ابو حامد : والله يا حضرة الحاكم شايف حكمكم زي قرن الخروب اسود اعوج !

وسحب ابو حامد نفسه وخرج يدب على عصاه وهو يتمتم :

« حكم ضل ما ظل » ! »

قد يكون لدينا الكثير من الاعتراضات الفنية – اذا شئنا ان نلجأ لبرود الناقد – كي ننال من هذه الحكاية . ولكن احداً لا يستطيع ان يمر بها مرور الكرام وينساها . فهي تعطي بايجاز خارق ، ورنة السخرية الشعبية الصامدة تفوح منها ، صورة كاملة شديدة التأثير يندر ان يستطيع حيز مماثل اعطاءها ، فما الذي يهم القارىء ؟ ومن الذي سيهتم بالمقاييس الباردة والنظرية ، في وقت تدخل فيه الحكاية ، كقطعة من لحم ، المعركة الراهنة ؟

لقد لخص ابو حامد ، بحكمته النابعة من ارتباط عريق بالارض ، من الواقع الذي وصفه بانه اهتراء عمر اجيال في الارض ، حقيقة المسألة كما يراها العربي في الارض المحتلة : « قرن خروب اعوج اسود » فهل هناك وسيلة غير وضع النصل الجارح للسخرية الشعبية على رقبة النظام ؟

لقد عكست هذه السخرية نفسها على المناشير السياسية ، وقد تكون مطالعة تلك المناشير من امتع القراءات التي يقدر للمرء ان يحققها، فهي تناول ساخر ، جارح حتى العظام ، مليء بالصور الشعبية التي ، كما يقال في القرى ، لم يملأ الاغتصاب – ابدا – عينيها !

ان حكاية ابي حامد هي ارهاص مبكر للظاهرة التي جاءت فيما بعد على يدي الشاعر محمود درويش والتي اشرنا اليها فيما سبق .

ان ذلك المزج العميق ، البديهي والبسيط ، الذي عبر عنه ابو حامد بين « الشخص والارض » وهو مستوى متقدم في تطور ادب المقاومة العربي في الارض المحتلة .

في النصف الاول من ١٩٦٦ اودع الشاعر محمود درويش السجن في الارض المحتلة ، ويبدو انه في اقامته الطويلة هناك بلور الصورة النهائية لذلك « المزج » المنطقي العميق بين الشخص والارض، العلاقة الفردية والعلاقة مع الوطن ، الشخص والشعب ...

في السجن ، كما يبدو ، كتب الدرويش « عاشق من فلسطين » وهي مجموعة من القصائد ينتظمها خط واحد : انه ليس تصعيدا عاطفيا مشحونا للعلاقة مع الوطن فقط ، بل هو دمج كلي في القيم التي ظل الشعراء يعتبرونها موزعة – بتساو ما – بين علاقة الرجل بأية امرأة وعلاقته بوطنه .

ان الحبيبة ، في « عاشق من فلسطين » تضحي في القصيدة شفافة الى حد تضيع فيه معالمها بالارض ، يضحي جمالها هو ايضا ملخصا في كلمة ساحرة : « فلسطينية » .. وتبدو هذه الكلمة اكثر من كافية : « .. واقسم :

من رموش العين سوف اخيط منديلا
وانقش فوقه شعرا لعينيك
واسما حين اسقيه فؤادا ذات ترتيلا
يمد عرائش الايك ..
سأكتب جملة احلى من الشهداء والقبل :
« فلسطينية كانت ... ولم تزل ! »

وهي ليست هذا فقط بل انها المنقذ ايضا ، والمبرر ، وكل شيء :

« لك المجد ..
تجنح في خيالي
من صداك
السجن والقيد
اراك اذا استندت
الى وساد
مهرة تعدو ...
احسك في ليالي البرد
شمسا
في دمي تشدو ..
اسميك الطفولة
يشرئب امامي النهد !
اسميك الربيع
فتشمخ الاعشاب والورد !
اسميك السماء
فتشمت الامطار والرعد ..
لك المجد !
فليس لفرحتي بتحيري
حد
وليس لموعدي وعد ! »

ان الدرويش يعيد في « عاشق من فلسطين » تفسير المرحلة الاولى من شعر شباب الارض المحتلة العرب الذين صبوا جهدهم على الغزل بعد النكبة مباشرة ، ولم يكن من الممكن ان تجيء الحصيلة مع الدرويش في هذا المستوى من النضج الفني الا بعد ان اخذت التجربة مداها وتعمقت المأساة حتى الصميم فاضحت اكثر شمولا واكبر حجما واعمق جذورا : اضحت هي الحياة كلها بصورة متلاحمة ، يومية ، ذاتية وعامة في آن واحد (*) .

غسان كنفاني

(*) من الفصل الاول من كتاب « ادب المقاومة في فلسطين المحتلة » الذي يصدر هذا الشهر عن « دار الاداب » .

نــدوة الاداب

ـ تتمة المنشور على الصفحة ١٣ ـ

فانه يجد مناخا فلسفيا رفيعا اذا كان معايشا لمجتمعه معايشة حقيقية مثلا نحن نجد لدى كتاب المسرح الجدد ، كتاب ما بعد الحرب في اوربا، مثل دورينمات وادموف وغيرهما ، فكرة هي ان العالم قد تقدم علميا ولكنه لم يتقدم بهذا القدر اخلاقيا او سلوكيا ، وتلك هي الازمة القائمة في العالم . عالم يملك قوة ضخمة بعقلية طفل اوسلوك طفل . ومن الممكن ان نجد مثل هذه الازمة عندنا في « ثرثرة فوق النيل » ، بالاضافة الى المشاكل العديدة التي تعكسها . وتلك عادة جرى عليها الاستاذ نجيب محفوظ . ولديه بعدان : بعد اجتماعي وبعد فلسفي . فما موقف البعد الفلسفي ؟ الموقف الذي يعانيه هو موقف فيه نظر عال او تنظير او نظرية عامية . وفيه مستوى تطبيقي فني . وما هي عوامة ثرثرة فوق النيل ؟ جماعة تفكر تفكيرا رفيعا ، ثم تفعل اشياء غير سليمة . هذا التناقض الذي يريد ان يراه في الثرثرة الى جانب الابعاد الاخرى التي لا ضرورة لاتاخذها ، وهي الخاصة بالفلسفة وبالفكرة الميتافيزيقية. على اي حال، حين يتكلم الاستاذ نجيب محفوظ عن المشكلة الميتافيزيقية، فانه في الواقع يتحدث عن العدل المطلق الذي يفترض ان ينعكس على العدل النسبي في المجتمع الانساني .

ابراهيم الصيرفي :

انا ما زلت ابحث عن الملامح الفنية التي تتطلبها هذه الافكار .

احمد عباس :

هل تقصد بالملامح الفنية .. الصياغة ؟

ابراهيم الصيرفي :

لا .. كل العناصر اعني مظاهر الخروج على الشكل التقليدي .

احمد عباس صالح :

ماهو الجديد ؟؟

د . عبد القادر القط :

الجديد شيء لا يحدد تماما ، وانما يحدد نسبيا ، بالنسبة الى القديم . فقديمنا كان قائما على الرواية ذات الحادث المتطور والشخصيات النامية والمصائر المتشابكة والسياق الزمني المنتظم وغير ذلك . فهل حدث خروج على الفنية في الرواية ؟؟

احمد عباس صالح :

هذا تحديد طيب . في الواقع أن المشاكل التي كانت الرواية تعالجها كانت تكاد تكون مشاكل اجتماعية ، كمشاكل الزواج والحب وما الى ذلك . ثم ارتقت المشاكل الانسانية ، كما قلت الان ، واصبحت تكاد تكون مشاكل دولية في اي مجتمع من المجتمعات . مثلا مشكلة الاشتراكية هذه تجدها في اي مكان في العالم ، سواء في الدول الراسمالية او الدول الاشتراكية . مشكلة العدل الاجتماعي الذي قالت به الاشتراكية محل جدل وتعبير وفرح وماساة في العالم كله . انتقلت المشاكل من مشاكل نستطيع ان نسميها فردية الى حد ما . اريد ان اقول ان الرواية القديمة ، مثلا ، رواية فلوبير ، بما ان الدكتور شكري عياد ضربه مثلا ، « مدام بوفاري » رواية الزوجة الطموح التي انزلقت . هذا كلام كان يهم الناس في مجتمع ذي قيم مستقرة . ولكننا في مجتمع يتحول تحولا كليا .

ابراهيم الصيرفي :

نعم هذا صحيح يا استاذ احمد . وقد قلت سيادتك ان التفكير قد تغير ، وقلت ان هناك بعدين البعد الاجتماعي والبعد الميتافيزيقي . وقد يكون هناك اكثر من بعدين يستبطنها العمل الفني الواحد .

احمد عباس صالح :

ولهذا اردت تحديد الشكل الجديد .

ابراهيم الصيرفي :

ما الذي تختلف به « ثرثرة فوق النيل » عن « الثلاثية » فنيا ؟

احمد عباس صالح :

الثرثرة مثلا تختلف عن الثلاثية في انها رواية فكرة ، رواية ازمة .

ابراهيم الصيرفي :

هذا ما اوضحت تفضيلا من قبل .. انما اعني في المعالجة .

احمد عباس صالح :

رواية الثرثرة رواية ازمة . جماعة من الناس نفوا انفسهم بعيدا عن المجتمع واتخذوا لهم قوقعة يثرثرون فيها . الثلاثية تسجيل . وان كنت اعترض على هذه الكلمة ...

ابراهيم الصيرفي :

تسجيل بالمعنى الفني لا الحرفي

احمد عباس صالح :

على الاساس الواقعي . انما في ثرثرة ، فان الامر مختلف ، ولذلك سنراها في شكل مخالف ، اذ يأتي فيها المؤلف بجماعة من الناس يتكلمون دون حركة في المكان . لان الاحداث تدور غالبا في مكان واحد هو العوامة. فيه وقائع ، لكنها محدودة جدا ، وجود شخصية مثل شخصية انيس الذي يتجول في التاريخ دائما . شخصية تعيش في لحظة الواقع وفي نفس اللحظة يتداخل الخيال او الشطحات او يجدل بالحدث الذي يحدث في نفس اللحظة. تلك سمات لم تكن نجدها في روايات الاستاذ نجيب محفوظ حتى الثلاثية . شيء من قبيل المنولوج الداخلي بدأ يتطور حتى وصل الى تلك الدرجة عنده في شخصية انيس . واعتماد الاستاذ نجيب محفوظ على المصادفة حين جسم هذا الركود بمصادفة القتيل ، اوحادثة القتل التي وقعت نتيجة خروج رواد العوامة الى الرحلة المعروفة، فتغير الموقف ، وانهدمت العوامة على اساس هذه الحادثة الصغيرة القائمة على المصادفة . وتلك امور لم يكن الاستاذ نجيب محفوظ يلجأ اليها في الشكل القديم عنده . ومع ذلك فاني اريد ان اعود الى فكرة الجديد بسرعة . ليس من الضروري ان نبحث عن الشكل الجديد عند الاستاذ نجيب محفوظ ، لانه واقعي اساسا ، حتى في رواياته الجديدة .

ابراهيم الصيرفي :

ما اهم الظواهر التي لاحظها الدكتور احمد كمال زكي كناقد ، في الرواية المعاصرة ؟

د . احمد كمال زكي :

اذا انا قمت بمقارنة بين الاستاذ نجيب محفوظ وبين اي كاتب اوربي او شرقي ممن يحاولون كتابة الرواية الجديدة فساجد فروقا . مقارنة بين نجيب محفوظ وغسان كنفاني في « رجال في الشمس » وبين ناتالي ساروت في روايتها « صورة غريب » ، على اساس ان هذه الكاتبة من اشهر من يكتبون بالطريقة الجديدة ، فساجد فرقا بعيدا جدا ، ربما هذا الفرق الذي قال عنه الدكتور شكري عياد من ان الطريقة عندنا ماتزال متواضعة ، لانهم بالفعل يكتبون بطريقة تختلف كل الاختلاف عن التقليدية ، بحيث ان الاستاذ احمد عباس صالح لا يستطيع ان يقول ان ناتالي ساروت لاتزال مرتبطة بهذه الطريقة ، من ذلك مثلا : طريقة السرد ، كما قال الدكتور عبد القادر القط ، لا توجد طريقة سرد بالمعنى التقليدي كما نجد عند الاستاذ نجيب محفوظ ، بل اختلاط الوهم بالحقيقة بالخيال في منولوج داخلي . ذلك التكنيك الذي بدأ يظهر عند جويس وبروست وغيرهما تطور الان . سنجد الان اكثر من هذا ، ان الكاتبة لا تلتزم بموقف ، مع انها امتداد للوجودية، لا تجعل اشخاصها يلتزمون بموقف معين . انما هم يعالجون قضية شخصية . هي مثلا لا تعالج قضية العدل على نطاق انساني كبير جدا لا .. انما تعالج قضية العدل من داخل نفسها هي ، أي انها سارت رومانسية اكثر من الرومانسيين . هذه ناحية ، الناحية الثانية انها تقف عند الظاهر . اي تكتفي برصد الشخصية ، والشخصية عندها ليست شخصية متطورة ، انما هي تاخذ من شخصياتها مواقف نسبية ، مواقف الشعراء ، وتتقافز معهم . وترصد الشخصية او تعاملها ، كما لو كانت شيئا . اي ان الشخصيات عندها ليست فاعلة بل مفعولة . الشخصية تسير ، لاتتحرك تلقائيا ، تحركها الكاتبة . وهذا يستلزم ان تكون الشخصية مجردة ، حتى لقد عاب عليها سارتر ، مع انه هو الذي يشجعها ، ان شخصيتها غير معقولة او حقيقية ، وانها تبتعد عن الواقع . وهي تنفي الصفات عن

شخصياتها ، فمثلا الكاتب فلوبير او اي كاتب تقليدي آخر ، يقول كانت الليلة هادئة وكانت فلانة تجلس مستريحة . ناتالي ساروت بنفي هــذه الصفات وتقول مثلا في ليلة ثم تصف حركات البطلة وصفا محايدا جدا بحيث تدرك انت طبيعة هذه الليلة من دلالة سياق الحوادث ، ان وجدت اذا اخذنا تلك السمات ، وحاولنا ان نطبقها على ما يفعله الاستاذ نجيب محفوظ فلن نجده يفعل شيئا من هذا . فما الذي يفعله ؟

احمد عباس صالح :

ولماذا نريد من الاستاذ نجيب بأن يفعل ما يفعله ناتالي ساروت . هو خير من ناتالي ساروت . المسألة ليست شكلا .

د . عبد القادر القط :

نحن في الحقيقة لا نريد ان نظلم ادبنا .

احمد عباس صالح :

وناتالي لا تكتب بالطريقة المفضلة عندنا .

د . احمد كمال زكي :

نحن نتكلم عن القصة الجديدة في بلدنا وبالمقارنة الى العالم .

د . عبد القادر القط :

الدكتور احمد كمال زكي يريد ان يقول ان الجديد عندنا ليس جديدا تماما بالنسبة الى الجديد في اوربا ، وهذا صحيح . ولكن هل نحن مطالبون باتباع الجديد في اوروبا الى اقصى حد أم لا ؟ هذا الجديد بالطبع خارج من بيئة غير بيئتنا لها فلسفتها ولها ظروفها التي تختلف عن ظروفنا . لكننا مطالبون في حدود واقعنا ، ان نبحث دائما عن آفاق جديدة في فننا ونحن لانرضى ان تتجمد فنوننا على قوالب ثابتة . وواضح جدا اننا نحاول ان نفعل هذا بقدر الامكان . ويخيل الي اننا قد انسقنا في هذه الندوة ، وراء فكرة خطت في السنوات الاخيرة خطوات واسعة في سبيل الجودة الفنية .

د . شكري عياد :

اذا سمحتم لي . نحن مانزال مترددين بين ملاحظة الواقع وبين الطموح . وكلام الدكتور احمد كمال زكي لم يزد في الواقع عن انه حدد مفهوم الجديد تكنيكيا ، حتى بالنسبة للاصطلاح المستخدم في الغرب ، اصطلاح الرواية الجديدة ، وكلمة الجديد كما نستعملها الان ، وان الاستاذ نجيب محفوظ قد يكون خيرا من ناتالي ساروت او غيرها ، هذه ليست المشكلة .

د . عبد القادر القط :

لا يا دكتور شكري . هنا فكرة يمكن ان تناقش : هل هذا الجديد في اوربا اصبح الشيء الوحيد المعترف به ام لا ..

د . احمد كمال زكي :

لا بالطبع .

د . شكري عياد :

نريد ان نرجع الى فكرة اساسية سلمنا بها جميعا وهي اننا اذا كنا نظرنا الى الجديد كما حدده الدكتور عبد القادر القط ، بشبه تعريف ، على انه يقاس بمقاييس تكنيكية في بناء الرواية ، فنحن ايضا سلمنا بان هذا التجديد التكنيكي متغير بتغير المضمون الفكري . وبدأنا نخــطو خطوات نحو هذا التغير في المضمون الفكري . وقد لاحظ الاستاذ احمد عباس صالح مرة ثانية ، ارتباط المشاكل الفكرية او الهموم الفكرية التي تشعر بها محليا بالهموم العالمية . فمن المفيد المشروع ان نرى لماذا تميزت طريقتنا في علاج هذه الهموم فنيا عن طريقة غيرنا من المعاصرين لنا في اوروبا او غيرها ، مثل ناتالي ساروت أو سواها من الكتاب الجدد باعتبارهم تيارا جديدا ، كما حدث في الشعر الجديد الذي تغير هو الاخر والذي نقول انه الاسلوب الوحيد ، انما هو روح التعبير في الفترة التي نعيش فيها . فما مدى النظرة الجديدة لكتابنا الجدد الى الواقع ؟ هل تغيرت ؟ وما انعكاس هذا على التطور التكنيكي ؟ ولماذا كان هذا التطور اضيق مما حدث في الخارج في حين ان المشاكل والافكار العالمية ، كما لاحــظ الاستــاذ احمد عبــاس صالح تأخذ صفــة الوحدة . هذا سؤال اطرحه على حضراتكم .

د . عبد القادر القط :

اعتقد ان هذا راجع الى الميل الطبيعي عندنا الى المحافظة . وهي محافظة نحاول الان الخروج منها ومواجهة التيارات الجديدة بشجاعة . لكن ما نزال عندنا مسألة الخوف من التقاليد .

ابراهيم الصيرفي :

الاحظ ان التغييرات التي طرأت على المسرح عندنا ، ومتطلبات هذا التغير ، تختلف الي حد ما عن المتطلبات التي طرأت على الرواية سرعة وكيفا وكما ... وكذلك الشعر . فما سر ذلك ؟!

د . عبد القادر القط :

المسرح بطبيعة مقتضياته المادية اكثر اتصالا .. وكذلك الاخــراج وغيره فكتابة المسرحية متصلة بالاداب الغربية اكثر من الرواية . ومــع ذلك فالسبب في هذا لا يرجع الى الفلسفة ، وان كانت من الاسباب المهمة التي ذكرها الدكتور شكري عياد ، انما السبب غيبة فلسفة الفن نفسها لا فلسفة الحياة . ولكن الكتاب لا يقرأون كثيرا عن فلسفة الفن وفلسفة الجمال وما شابه .

د . شكري عياد :

والله اذا سمح لي الدكتور عبد القادر القط ، هذا اتهام موجــه الينا باعتبارنا ننتسب الى صنعة النقد ، لان اقرب الاشياء الى دراستها فلسفة الفن . فهذه مسألة خاصة بالفلاسفة والنقاد .

د . عبد القادر القط :

لا .. هناك دراسات نظرية تدفع الفنان الى التفكير في اشكال جديدة باستمرار ، والى ان يضيق بالواقع الذي يحياه . وانا لا اقول ان النقد لا يخلو من الحديث عن فلسفة فن عندنا . لكن هذه الفلسفة تتمثل في دراسات تطبيقية متناثرة . ولكن هل لدينا نظرية ما في الفن ؟ هل لدينا ناقد وفيلسوف او دارس فلسفة خرج بنظرية في الفن تثير خيال الكاتب والفنان ، وتدفع الى المغامرة ؟ .

د . شكري عياد :

وتساعد ، على صناعة تكنيكية بشيء من الاستقلال .

ابراهيم الصيرفي :

لاحظت ان العناصر الجديدة التي سمعتها والتي يختلف بها الشكل الجديد عن الشكل التقليدي ببنائه المتقن للشخصيات وسياق الاحداث والزمن المحدد المعين طال او قصر وغير ذلك مما يشبه المنطقية والهندسية ، لاحظت ان كل ما طرأ على الجديد عندنا ، هو تكسير الشكل القديم ، او نفي لبعض سماته ، اي سلبيات كلها . والسؤال هو : ما هو المبــرر الجمالي لظهور الجديد . تكلمنا عن المبرر الفكري او الفلسفي ، فما هو المبرر الجمالي او الفني الذي اكسب الجديد جدته ، وفنيته .

د . عبد القادر القط :

ليس الجمالي ..

ابراهيم الصيرفي :

الفني ..

د. احمد كمال زكي :

لعل هذا يا دكتور عبد القادر قدم خدمة للكاتب هي ان يؤدي ببساطة اكبر . اي ان الاستاذ نجيب محفوظ ربما يجد هذه الطريقه اسهل في التعبير عن خواطره وافكاره ، اي يستطيع بها ان يرصد ما يشاء من افكار .

د . عبد القادر القط :

يا دكتور احمد ، هذه الطريقة قائمة اساسا على النظريات او الدراسات النفسية الحديثة على ان واقع الاشياء ليس هو الشيء الهام، انما هو واقعها النفسي ، ليس عليك ان تتقيد بالأشكال الخارجية للاشياء، وانما عليك ان تتقيد بالخطوط السريعة التي تصور بها وقع هذه الاشياء على نفسك . وفكرة التحلل من المنطق جاءت هي الاخرى عن نظرية العقل الباطن .

د . شكري عياد :

مرتبطة بالفرويدية ، بتيار اللاوعي .

د . عبد القادر القط :

نعم . ولكني اقول ان الاشكال القديمة ، في الرواية والشعر والمسرح والفنون التشكيلية وغير ذلك ، هي اشكال قديمة ، ولكنها ليست مرفوضة لدينا فيها اعمال ممتازة . وممكن ان تكتب فيها أعمال ممتازة . ولكـن الذي وجهنا في الحديث في هذه الندوة الى التقيد بمعنى الجديد في الاشكال والاطر الفنية هو اننا نبحث الجديد في الرواية قياسا الى الجديد في الشعر والجديد في المسرح ، فنرى ان الرواية كانت الى الان اكثر محافظة من الشعر ومن المسرح . ولكننا مازلنا نحترم كـل مـن يكتبون في الاشكال القديمة بالصورة التقليدية ، مادام العمل نفسه محقق فيه مستوى فني جيد .

د . شكري عياد :

ومع هذا الاحترام الذي نعدل به ونصلح بعض مالعلنا قلناه بشيء من العنف فاني مازلت اقول اننا نطالب بمزيد من حرية التجربة وبمزيد من الاندفاع في تصورات مختلفة خالية من روح المحافظة التي اشار اليها الدكتور عبد القادر القط .

د . عبد القادر القط :

على الا تكون مقصودة لذاتها .

د . شكري عياد .

لا . بل طبيعية . هي فيما يخيل الي ، تمثل الانسياق مع الجو الذي نسير فيه ، الجو المتغير السريع الذي يتطلب هذا .

احمد عباس صالح :

وانا في ختام الندوة اريد ان اشير الى شيء لعلي لم احسن التعبير عنه كما ينبغي فانا حين اتكلم عن عالمية الاحداث وعالمية المشاكل ، لم انس ابدا محلية الموقف . لدينا موقف محلي مقابل للموقف الاوروبي الذي جعل ناتالي ساروت مثلا ، تكتب بطريقة قد نقول عنها انها لا معقول ، وان يعمل بعض كتاب المسرح هناك مسرح العبث . ان لنا هنا مسرحنا المحلي المعين ، والذي يتخذ شكلنا نحن ، وقد لا يتمشى مع الشكل الجديد في اوربا ، لان موقفنا مختلف .

ابراهيم الصيرفي : بالرغم من وحدة الاهداف العالمية ؟

احمد عباس صالح :

بالرغم من هذا لان موقفنا محلي يختلف ، فالموقف العبثي لايشبه الموقف الالتزامي .

د . عبد القادر القط :

ليش شرطا ان يخرج جديدنا كجديد اوربا . قد يكون لنا جديد خاص بنا نحن . ولذا نريد ان ينبع تجديدنا مـن واقعنا واحتياجاتنا وتطورنا الفني ، بناء على ان الواقع الفني الموجود غير معزول بالطبع عن اصداء التجديد في الادب العالمي .

نقد القصائد

ـ تتمة المنشور على الصفحة ١٤ ـ

تأخذه مني فاستريح

كأنها موال شرقي . هذا هو مفتاحي الى القصيدة . جو الموال الشرقي الذي يبلغ تمامه وبدءه في نشيد الانشاد . مع هذه الرواية المعاصرة ، اي سخونة احببتها في قصيدته . سخونة حارة ولكنها منسقة كالتجربة الفنية تماما .

لقد دخلت الراقصة عالم الدرويش ، وملأته عطرا وزهرا ونغما واقداحا ، ثم خلفته . هل يذكر القارىء قصة توفيق الحكيم مع عاملة المسرح الباريسية في « عصفور من الشرق » او « زهرة العمر » .. لا ادري الان .. انها تجربة الفنان الشرقي مع الحب الذي يمنح بسخاء ، وينتزع بقساوة .

« اصلاء في الوحشة »

قصيدة صغيرة رقيقة تعزف في انغامها وموسيقاها واسلوبها في التدفق على نفس الاوتار التي كان يعزف عليها شاعرنا الفقيد العظيم بدر شاكر السياب ، لولا الفرق بين الاكتمال والمحاولة ، والنضوج والطموح اليه .

الصور في هذه القصيدة ما زالت بحاجة الى ان تنبع من منبع متجاور ، فتتالف وتتعانق .

قصيدة الى المنقذ من الضلال

نصار محمد عبد الله نصار ، يشكو الى الامام ابي حامد الغزالي اضطراب حال الدنيا . له معاتبات كثيرة على الايام ، ولكنه لم يستطع ان يجعل منها نظرة متآلفة متناسقة . وله ايضا طموح كطموح مولانا الغزالي الى معرفة اليقين عن طريق الشك الجسور وشجاعة الروح ، وهو يعرف كمولانا الغزالي ان الذين يزعمون انهم يعرفون كل شيء قد خسروا كل شيء .

القصيدة هدف عظيم ، ولكن وقفت دون تحقيقه مصاعب وعثرات ، لعل اولها اتساع نسيجها ، من انتقال من الشخص الى العام ، ومن قاموس الاسلام الديني الى قاموس المسيحية في الحديث الى الغزالي !

« يسوع مات مرتين
ودفع الصخرة عن مدخل قبره ، وقام مرتين
مطهرا وطاهر
اما انا فخطوتي على شواطىء الاعراف دائما
تظل بين بين .

« تحت الريح والمطر »

« تحت الريح والمطر » لمحمد عمران غنوة ملاح نحو مدن الالق والنور ، آلى على نفسه ان يصل حتى ولو تحطمت سفائنه وانطفأت النجوم وتكسرت قناديل قلبه .

القصيدة عامرة بالتماسك ، والصور المتآلفة ، والوضوح العاطفي والوحداني ، والصياغة الجميلة . قصيدة ناجحة وكفى

« عاشق من فلسطين »
« حكاية المرفأ الاخير »
« ليس في الامر بطولة »

هذه قصائد عبء اختيارها على الصديق سهيل ادريس ، وهو مرهف الذوق بلا شك ، ولا اعني هنا اكثر من اثبات الحقيقة وان كان من واجبي أن اعلن اني فرحت بقصيدتي « عاشق من فلسطين » لمحمود درويش ، وحكاية المرفأ الاخير « لعلي الحلبي » ، اما قصيدة « ليس في الامر بطولة » فاعتقد ان الشاعر رشيد ياسين ، مازال امامه في طريق الشعر خطى طوال .

القاهرة — صلاح عبد الصبور

نقد الابحاث

ـ تتمة المنشور على الصفحة ١٥ ـ

الذي اطلق عليه في مرحلة ما اسم « الفن للفن » كانت له ظروفه الخاصة علينا كدارسين أن ننظر اليه من خلالها لا ان نسارع بتبنيه وتطبيقه والدعوة له دون مبرر . والدكتور النويهي يسمي كتاب الدكتور ناصف « بالمرحلة المخيفة التي يسوقنا اليها المؤلف » . وقد بدأ معه هذه المرحلة تفصيليا من اولها ، وعلينا نحن الان ان ننتظر حتى يكمل الرحلة لنتمكن من رؤية الحصيلة التي سيخرج بها ، ولنستطيع ان نعرف هل ما يفعله الجماليون حقا هو نوع من العبث او انه لا يخلو احيانا من بعض القيمة !

هيدجر ومنزل الوجود

وفي نهاية مقال الاستاذ محيي الدين اسماعيل تأتي هذه العبارة : « تلك ملاحظة عاجلة عن اللغة ومنزل الوجود عند هيدجر مفكر التساؤل والانتظار » . والحق أن هذا المقال الممتع يعتبر كله نوعا من فتح الشهية لوجبة فلسفية دسمة قوامها المفكر والفيلسوف هيدجر تقتضي من الكاتب المزيد من التفصيل دون الاشارة العابرة . فاذا كان العنوان وبداية المقال يدلون على مشكلة معينة لدى هيدجر وهي مشكلة اللغة ، فان الكاتب لم يعالجها الا في الجزء الاخير من مقاله . ولكنه في الواقع قد استطاع ان يقدم عددا هائلا من المعلومات والافكار في نطاق ضيق ومحدد ، ولم يعوزه الوضوح والتبيان رغم ذلك . ولكننا كنا نود منه ـ مثلا ـ ان يتوفر على دراسة العلاقة القائمة بين فكر هيدجر وبين النظام النازي ، او اوجه الاختلاف بين هذا الفيلسوف وبين الفيلسوف الفرنسي سارتر . مثل هذه الدراسات كانت ستعطي للقارىء فائدة اكبر من مجرد الاشارة العابرة الى موضوعاتها . ونحن نرجو من الاستاذ محيي الدين اسماعيل الا يبخل على قراء الاداب بها .

ماياكوفسكي ومعين بسيسو

وبحماس الاستاذ عبد الرحمن الخميسي المعهود ربط بين الشاعر العربي المعاصر معين توفيق بسيسو وبين الشاعر الروسي ماياكوفسكي. ولم يربط الاستاذ الخميسي بين الشاعرين سوى أن الشاعر العربي قد « ذكره بالشاعر ماياكوفسكي الذي كان يلقي قصائده في محافل العمال وفي ندوات المصانع ، ويتجه بقصائده الى الناس العاديين ... ان معين هو الاخر من الناس والحياة والاحداث المتباينة » . وانا اؤكد للاستاذ الخميسي ان جميع شعراء العالم في جميع مراحل التاريخ كانوا يستلهمون شعرهم من « الناس والحياة والاحداث المتباينة ! » فاذا كان الموضوع موضوع مقارنة بين شاعر واخر ، فلا بد وان نقدم دراسة جادة وعميقة لكيفية تناول الشاعرين لتجاربهما وتحويلها الى شعر ، ولنوع التجارب التي يريدون ان يعبروا عنها في شعرهم ، والاستاذ الخميسي لم يفعل ذلك للاسف ، فقد اكتفى بالقول بان معين بسيسو قد ذكره بماياكوفسكي ، وبأن لماياكوفسكي قصيدة عن جواز سفره ولم يذكر عنها كلمة واحدة ، وان للشاعر العربي ايضا قصيدة عن جواز سفره ، وانه ـ اي الخميسي ـ يرى في هذا الشاعر بعضا من ذاك !

هذا اذن مقال متسرع ربط بين شاعرين ربطا لم يبرره ، وتحدث عن قضايا كثيرة . واهمها قضية الالتزام ـ ولم يوفها حقها ، وان كنا نحمد له تتبعه لبعض المعاني والصور تتبعا حساسا وذكيا خلال جزئيات القصائد ، ولكن ذلك لا يشفع لكاتب شهير مثل الاستاذ عبد الرحمن الخميسي ان يصدر عنه مثل هذا المقال الذي لا يليق بمقامه !

وبقي في النهاية بحث لا نستطيع التعرض له للاستاذ خليل احمد خليل عن « علم الاجتماع مع الثورة » لانه جزء مكمل لبحث سابق لم نقرأه .

القاهرة — وحيد النقاش

القصص

— تتمة المنشور على الصفحة ١٦ —

والمجازفه سعيا وراء المنطق والمنفعة والمعادلة في العطاء والربح. ويمثل عالم الرجال هنا ، او عالم البالغين ، عالم القسوة والجفاف ، الاب الذي يدفن لفترة بما يليق بمقامها لانها كانت سخية معطاء ويقسو على وليدها لانه يكلف ولا يعطي ، متجاهلا انه احدى عطايا العنزة الام . لذلك هو يعمد الى « عملية القتل » . وتبدو الكاتبة حريصة على انتقاء الفاظها واعية في استعمالها بحيث تؤدي الكلمة مدلولها الفني الذي لا يمكن استبداله بلفظة اخرى دون ان يختل الجو . فلفظة قتل تدل هنا على فظاعة الجريمة التي يرتكبها الاب ولا يبالي بها الابن (هو ايضا من عالم الرجال) ، ولو استبدلتها بكلمة « ذبح » لما ادت الغاية التي ارادتها من خلق عالم القسوة ، لان الذبح عمل مشروع استساغه الضمير البشري منذ اقدم العصور .

وتكشف الكاتبة في هذه الاقصوصة عن حس واع عميق لمشكلة الانسان المعاصر في موقفه من العالم . انك تقرأها ، فتتركك قلقا ، اذ تضع العالم والحضارة الحديثة موضع تساؤل وامتحان ، فيرجح عالم القسوة ، عالم الرجال والبالغين . ولكن عالم زكية العاطفي الذي تجذبنا اليه ، المحبب الساذج في الظاهر ، والعميق في الحقيقة ، يفضح ويستنكر هذا العالم ويتخذ منه موقف الرفض . ان زكية لن تشهد موت العنز ، لقد عرفته من قبل ورأت عينيه الصغيرتين الحزينتين ورأت والدته من قبل . هي تعبر عن اصرارها بتلك العبارة الرائعة : « .. انها ذاهبة الى بيت الجيران » .. وتعبر زكية عن رغبتها في ان تتلاقى رغبتها ورغبة والدها ، ولكنها لن تجرؤ على البوح بذلك .

واذ ننتقل الى قصة سميرة عزام « الحاج باع حجته » نواجه قضية من قضايا وطننا العربي ، هي قضية فلسطين . وحين تقرأ هذه القصة ، تحس فورا انك امام قلم متضلع متمرس ، يملك ، الى جانب الجزالة في التعبير ، القوة والصرامة في صوغ الافكار وسبكها . كما ان ما يلفت النظر في هذه القصة هو التكنيك القصصي الذي يتعدى محاولة السرد والوصف ليتلاعب باهتمام القارىء وعواطفه عبر ذبذبات المشاعر التي تتراوح بين العطف والكراهية ، بين فظاعة المأساة وعظمة الفداء بين الواقع الذي آل اليه الحاج وبين الحقيقة التي تسعى القصة الى كشفها ، تلك الحقيقة التي تشكل العقدة والتي « تحرك » القصة وتجعلها فعلا دائم التوثب بانتظار المفاجأة الاخيرة . ان الاحداث هي التي تتكلم هنا ، وتشرح وتصف . وهي ابطال القصة الحقيقيون . حتى الاشياء الموصوفة ، فانها هنا تنطق . فاكداس الزجاجات الفارغة المغبرة هي موضوع التساؤل والقلق والمأساة في اول القصة ، وهي ابقاء صورة لذروة الفاجعة في نهايتها اذ تملأ خلا . وتنكات الدبس اللذيذ بمواجهة هذه الزجاجات المليئة بالخل تعبر عن مأساة الحاضر المعاش وعذوبة الماضي المتذكر . ويغدو « الشريط » هنا رمز عملية الاغتصاب ، وجسد « فارس » المطرز بعشر رصاصات نداء الارض السليبة لابنائها ، الارض الممزوجة بعرق الفلاحين ودماء الذين استشهدوا من ابنائها . اليس في القصة شعور بان الذين سوف يعيدون فلسطين هم الفلاحون، الذين عرفوا الارض وعبوا رائحة طينها وخدموها فارتبط مصيرهم بمصيرها ؟ انهم لن يتركوا ما تبقى لهم منها ، ومن محصولها ، ولو اضطرهم الامر الى ان يشربوا محصولها خلا ! كما ان اهلها لن يغيروا من طبيعتهم المحبة الكريمة المضيافة ، طبيعة اهل القرى والارياف . فالحاج لن يبيع حجته ، ويتنكر لماضيه التقي فيستقطر الخمر كما تبادر لذهن اهل القرية .

وكما بلغت القصة مستوى عاليا من حيث التكنيك القصصي ، بلغت ايضا مستوى رفيعا من حيث تحديد معالم الصور — اللوحات . منها : منظر الحاج جالسا على كرسي واطئة مرسلا نظرة بعيدة ساهمة وبين تله من الزجاجات الفارغة تعبيرا عن الحاضر الاليم . ومنها ايضا صورة الحاج بعينين تبكيان بلا دموع جثة لفارس مطمورة تحت شاهدة لم تعد قادرة على ابتعاث الم احد ، لان الموت في نفوسهم جميعا . بينما تظهر في المستوى الخلفي تراكتورات العدو تشق باطن الارض ، رمزا للاغتصاب .

على أن القصة تفتقد عنصر « التأثير » الذي يجعل القارىء ينجذب تلقائيا الى اثر فني فيعيشه ويشارك فيه كما كان موقفنا مثلا من القصتين السابقتين وخاصة من قصة سميرة المانع . ان التلقائية والبساطة التي جذبتنا هناك حل محلها هنا محاولة « العمل » والصنعة . ومثل هذه القصة كمثل امرأة استوفت مقاييس الجمال وافتقرت الى عنصر الجاذبية ، فهي تترك المشاهد باردا من دون انفعال او تأثير . ان الناقد يعجب بالتكنيك وبروعة الصور وصرامة التعبير ، ويحس بالمسؤولية التي الزمت الكاتبة نفسها بها ، ولكنه يظل « مشاهدا خارجيا » يرى الاحداث تتابع من دون ان يتدخل كما لم تتدخل الكاتبة من قبل . ولعل هذا الشعور من « البرودة » ينبع اما من كون الكاتبة لم تستطع ان تعيش احداث القصة عيشة فنية يجعل القصة تنبض او تتوتر او انه ناتج عن حتمية هذا التكنيك بالذات الذي يفرض ، بطبيعته ، ان يظل المؤلف والقارىء خارجا عن الاحداث ، تتابع هي ، ويتلقاها هو ، بخلاف الطريقة البسيكولوجية التحليلية التي تغري القارىء وتجذبه وتشده .

انها نموذج للصراع بين التكنيك القديم والجديد في كتابة الاقصوصة العربية .

وما افتقدته قصة سميرة عزام من « تأثير » على المشاعر ومشاركة عاطفية للاحداث ، عوضت عنه قصة يوسف شرورو « عرس الفداء » . انك تقرأها فيستولي عليك جو جنائزي تنقبض فيها النفس حتى لتنفجر. والراوي يؤثر عليك عبر منعرجات طفولة وشباب مشرد ، يتيم ، يتحرق لهفة على اب ينتسب اليه او ارض يمد جذوره فيها . ولعل تلك الصور

الحسية التي يرسمها الكاتب ساكبا فيها علــــى لسان الراوي كــل احاسيسه وآلامه وتجاربه هي التي تشد اواصر الصداقة والتعاطف بين القاريء وابطال القصة . فليس من السهل المرور بالامبالاة امام منظـر اينام يبكون بلوعة ابيهم الراحل ، والا تحس باللوعة وانت تـرى طفلين صغيرين يطوفان المدينة بحثا عن عمل . كما تؤثــر فيك شخصة الام ، الارملة ، ثم اللاجئة ، ثم المتربصة عودة الغائبين من ابنائها المشتتين ، تم الثكلى التي تنتظر ان تعانق ابنها الغائب في حفلــة عرسه ، فاذا بهـــا تعانق جثمانه .

والواقع ان المادة التي بين يدي الكاتب كانت غزيرة ودسمة لخلق اثر فني ناجح . ولكنه لم يستطع ان يشغلها بما فيه الكفاية . لقد كانت القصة مؤثرة من حيث المضمون ولكن ضعيفة من حيث الاخراج الفنــــي فطريقة السرد بدائيه والاحداث مسطحة والرقعة الزمنية ممتدة الى حد يشعرنا بان القصة القصيرة هذه عاجزة عن استيعابها ، كما هــي عاجزة عن تحمل هذا الحشد من الاحداث ، ولعل الكاتب كان من شدة التأثـر بحيث إنه لم يستطع ان يختار ويستصفي من الاحداث ما هو ضروري ، ان حياة ما في نظره فد توقفت ، فحاول أن يستعيدها دفعة واحدة ، فاذا شخصية الملازم حارة ، ولكنها نفتقر الى عنصر التشويق والمفاجأة . انك تتابعها ، ولكنك لا تجازف ان النتيجة معروفة ومتوقعة ، خاصة عندمـا يكشفها الملازم في منتصف القصة بحلمه .

بقيت قصة ((مولانا السلطان))

وقارئها يشعر بانفاسه تتراخى وباعصابه تتمدد وهـــو يتابعها . فالجو هنا ، هادىء زاخر بروح الدعابـة والفكاهة والظرف ، ولكنهـــا الفكاهة التي تنبع من السخرية اللاذعة . ففيها صورة ، تظهر لنا الفرق الشاسع بين مسرح الامس ومسرح اليوم : يوم كان مدير المسرح هو الممثل والمؤلف والمهرج والداعي . اما شخصية الراوي فهـي طريفة وجذابة ، غير ان القارىء لا يقتنع بمأساته ، كما لا يقتنع هو بجدوى ثورته ، بعـد ان رضي بمصيره عشرين عاما ، مصير اختاره . ماذا يريد ؟ وهل نجح. وعند اي افق يتوقف طموحه ؟ انه صورة لبعض الذين يتمخضون ، فـلا يلدون الا فأرا . ومجتمعنا زاخر بنماذج هؤلاء البشر الذين يمرحون على مسرح الحياة . ولكن هل كان الكاتب يستشرف شيئا اخــر مـن هذه القصة ؟

عايدة مطرجي ادريس